

जलते और उबलते प्रश्न

जलते और उबलते प्रश्न

मौलिक सैद्धान्तिक समीक्षात्मक निबन्ध।



डॉ० विश्वम्भरनाथ उपाध्याय

रीडर—हिंदी विभाग

राजस्थान विश्वविद्यालय जयपुर



बोहरा प्रकाशन, जयपुर-३६८००२

प्रकाशक

मुशील बोहरा

बोहरा प्रकाशन

खजांची सदन

बोरडी का रास्ता

जयपुर—३

जुलाई १९६९

मूल्य १८ ०० रुपये

मुद्रक

स्वदेशी प्रिण्टर्स

तेलीपाडा जयपुर—३

तेजस्वी साहित्य-चिन्तक
श्री गोपाल कृष्ण कौल
को

प्राक्कथन

सवालो का सीधा मुवाबला, लेखक को न जाने कहीं कहीं भटकाता है। कोई एक दूकान नहीं है जहाँ हर मजबूत इलाज का नुस्खा मिल सके। सवाल छोटा सा होता है लेकिन उसके जवाब किसी एक विचारक या एक सर्जक के पास नहीं हैं। हर एक महत्वपूर्ण आलोक के नीचे एक अंधेरा भी होता है। एक धारणा एक जगह एक रूप में है दूसरी जगह दूसरे रूप में है। किसी भी प्रश्न और त्वास तौर पर धीमे धीमे जलते उबलते या फिर उबलते जलते प्रश्ना पर रोगीनी तलाशने के लिये सिर्फ अपनी भीतरी बुनावट और जुगली (ब्रूडिंग) काम नहीं दे सकती। इसलिये सच्चाई की खोज के लिये कोई न कोई "वस्तुगत" विधि अपनाना अनिवार्य हो जाता है।

इन निरग्रहों में मेरी पहुँच (एप्रोच) द्वैधात्मक भौतिकवादी है। मुझे, लम्बे सोच विचार के बाद द्वैधात्मक दृष्टि सर्वाधिक बुद्धि सगत और उबर प्रतीत हुई है। अतः मुझे चिंतन विधियों में मजा बहुत आता है लेकिन अतः मैं पाता हूँ कि प्रश्न वही हैं जहाँ वे थे। जटिल वास्तविकता से टकराते हुए मन को, पूर्व कल्पित विश्वासों से चाहे दिलासा दीजिये या उसे एक निरंतर तनाव में रखकर जवाबों की आविष्कारक चमक का इंतजार कीजिये लेकिन यह भी परितोष नहीं होता कि हम सही रास्ते पर हैं।

31 इसके विपरीत वस्तुगत विधि से किये गये ऊहापोह में यह तसल्ली रहती है कि हमसे सत्य के माग को आलोकित किया जा सकता है प्राप्त निष्कर्षों का पुनः परीक्षण किया जा सकता है।

साहित्य और उसमें प्रतिबिम्बित जिन्दगी की हकीकत किसी भी वस्तुगत विधि से पूरी तरह पकड़ में नहीं आ सकती क्योंकि प्रकृति की तरह एक श्रेष्ठ कृति और प्रतिभाशाली कृतिकार, नाप तौल से दो चार अशुल हमें उधर-उधर हो जाया करता है। इस 'अनिवचनीयता' के कारण ही, साहित्य चिंतन तरह तरह की पद्धतियाँ और दृष्टियों का विकास करता है मैं द्वैधात्मक

भौतिकवादी को एक 'चतुष्कोटि' या 'प्रेमयक' का रूप मानता है जिसकी बुनियादी धारणाओं का विभाग परिष्कारण परिवर्धन के लिये अत्यन्त अनेक अविरोधी पद्धतियाँ और दृष्टियों का सजजनारम्भ प्रयोग अनिवार्य है लेकिन इस चतुष्कोटि में उन धारणाओं को स्वीकार नहीं किया जा सकता जो मात्र ध्यतिपरक अतमुक्त या फिर सामाजिक दृष्टि से प्रतिप्रियावाणी हैं। उदाहरण के लिये इस पुस्तक में विगतपालीय साहित्य सम्बन्धी प्रतिमानों और रचना प्रणालियों और प्रक्रियाओं का पुनपरीक्षण किया गया है और यहाँ से अतदृष्टियों के आवलोकन का भी प्रयत्न किया गया है, लेकिन पूरी सहानुभूति के साथ अपनी "परोक्ष" को प्रस्तुत करने भी, उसका रुढ़ संचि को अस्वीकार कर लिया गया है।

इसी तरह 'आधुनिकता' की धारणाओं में, मेरा आग्रह वामपथी आधुनिकता पर है क्योंकि मेरा विश्वास है कि पिछड़े हुए देशों में आधुनिकीकरण की प्रक्रिया में हम उन सबालों से सप्राम करना पड़ रहा है जिनका सामना अतिसमृद्धसमाजों (एण्टुण्ट सोसायटीज) को नहीं करना पड़ा है इसलिये समृद्ध समाजों की मन्त्रणाओं पन्नो और साहित्य रूपों की सीधी नकल हम अपने परिवेश का सजग द्रष्टा या प्रष्टा न बनाकर, बलापूण अमर वेले अथवा मूके अधभूमे पीधो पर चिपटे कीडा या "परासाइट्स" में बदल देनी है। इसलिये हमारे आधुनिक साहित्य की मुग्धा, 'आत्महारा नकारात्मकता तक ही सीमित नहीं रह सकती। दक्षिणपथी या यथास्थितिपरक सजन और चिन्ता के विरुद्ध जलते और उबलते हुए मेरे मन का आश्रय अगर कहीं हमलावर या सूँहवार रख अस्तित्थार करता है तो उसे 'स्थापित ध्यवस्था' के छद्म समथको की मासूम सनक से भिन्न समभना चाहिये। लेकिन मेरा उबाल और तीखापन अपने भीतर एक 'सामाजिक दृष्टि' छिपाये हुए हैं वह किसी भी तरह की यत्तिगत कुत्सा और कचोट से परे हैं। कोई भी वास्तविक वामपथी नेटक अपने और विरोधियों के प्रति बलाग रहता है या उसे रहना चाहिये कम से कम मेरी कोणिस यही है। मुझे तो यह सारा वातावरण मुद घटे जसा लगता है, जहा लोग फूँकने के लिये एकत्र हुए हैं लेकिन इस सप्रह मूलक छीना भपटी, और लाग डाँटी जहनियत से धीरे धीरे सड रही लाग में आम कौन लगाये, सबाल यह है? इस लाचारी की हालत में कोई 'औषध' या तो हर एक को लताड बसाता है या फिर दलदली गिजगिजाहट में सने-सहमे लेकिन कातर लोगों को देखकर वह अट्टहास करता है अत्र धर जार तामु पा, जो चल हमारे साथ।

‘जलते और उबलते प्रश्न मे कई निबन्धों का स्वरूप “विवेचनात्मक” है लेकिन उनकी वस्तु या “कट्ट” गतिशील और सामयिक है। कभी “द्रविड प्राणायाम” भी आवश्यक होता है, क्योंकि सत्य तक पहुँचने की सड़क सीधी नहीं होती और इस समय तो अपना साहित्य और जीवन, विश्व की प्रमुख गतियों की जीवन विधि, राजनीति कला दशन, साहित्य आदि की “घुसपैठ” का, अगेज तमाशा बन गया है। इस स्थिति मे अपना बतन एक कढ़ाई की तरह है जिसे सभी अपनी-अपनी आग से गरम कर रहे हैं और इसलिये सवाल जल रहे उबल रहे हैं।

इस हालत मे अगर लेखक विकल्प प्रस्तुत नहीं करते तो उन्हें लेखक सिर्फ-गिफ्टतावग ही कहा जा सकता है। यह बतई जरूरी नहीं है कि साहित्य, विचारधारा या मूल्यांकन सम्बन्धी मायताओं के प्रत्येक पक्ष पर वह फतवे सुनाने लगे—लेकिन अब यह भी बरदाशत नहीं होता कि हम एक गोल चक्कर में ही घूमते रहें और कही भी, निश्चित मत बनाने से लजाएँ कि कही कोई हमें कुछ बुरे विशेषण फेंक कर न मार दे।

साठह युग में, पूव कल्पना (हायपोथीसिस) के रूप मे ही सही, साहित्य चिन्तकों को अपना मत निभ्रान्त रूप मे प्रस्तुत करना होगा अन्यथा हम ढलान की ओर खुदकने की ही मानव नियति माने बठे रहेंगे और यह भी जरूरी है कि अपने विकल्प के विरोधी मतों की निभय होकर आलोचना की जाय। अपने मत की पुष्टि मे ज्ञान को चान से काटने” के नियम का जितना ही अधिक पालन किया जायगा उतना ही पाठक का विश्वास जीता जा सरेगा। इस दृष्टि से ये निबन्ध एक खोज एक तलाश के रूप मे ही देखे जाने चाहिए।

समय-समय पर लिखे गये और ‘माध्यम’, ‘आलोचना’ ‘समालोचक’ आदि पत्रों मे प्रकाशित तथा परिसवादों मे पठित और चर्चित निबन्धों के अतिरिक्त कुछ निबन्ध यहा प्रथम बार ही प्रकाशित हो रहे हैं बाहरी श्रम का इनमे अभाव है।

इस संग्रह मे कुछ निबन्ध एकदम ‘असारस्वत’ विश्व के है, गायद ऐसे ही कुछ स्थल और ‘अनिबन्ध’ निबन्धनुमा निबन्ध हैं।

अगर इन निबन्धों स कोई हिला या तिलमिलाया कोई हँसा या फँसा, कोई बिगडा या उखडा कोई जला या भुनसा कोई सन्न या प्रसन्न हुआ— या यह सब एक साथ हुआ तो समझूँगा, महन्त कामयाब रही, लेकिन अगर

पाठक में सजनाकुलता और सत्य के प्रति सही जिज्ञासा उत्पन्न हो सके तो मैं अपने श्रम का साधक समझूँगा ।

जलत जोर उबलते प्रश्न" का मुखपृष्ठ, जयपुर के प्रसिद्ध नवचित्रकार श्री प्रमचन्द्र गान्धामी ने तय्यार किया है । नवकथाकार श्री विगन शर्मा श्री हरिनारायण शर्मा "महर्षि" के सहयोग के बिना प्रश्न भरे मन में ही जलन उबलते रहते के पुस्तक रूप में प्रकाशित और प्रसारित नहीं हो पाते, हमनिय ये मित्र मेरा कृतज्ञता के पात्र हैं ।

जयपुर के "सवहारा" प्रकाशक श्री रोशनलाल जन इस पुस्तक का प्रकाशन कर रहे हैं उनकी 'साहसिकता' सराहनीय है ।

—विश्वम्भरनाथ उपाध्याय

विषय-सूची

विषय	पृष्ठ
१ साहित्यालोचन-घारणा और पद्धति	१
२ सिद्धान्तवादी आलोचना की सीमाएँ सम्भावनाएँ	११
३ मूल्य और सद्बन्ध	२१
४ भारतीय काव्यशास्त्र की सामयिक साधकता	३१
५ सृजन प्रक्रिया में सापेक्षतावाद	३७
६ सौन्दर्यशास्त्र की समाजशास्त्रीय व्याख्या	४४
७ रस की समसामयिकता का स्वरूप	५४
८ साहित्य और विचारवाद	६०
९ आधुनिकता और समसामयिकता	६८
१० आधुनिकता और समाजवादी यथार्थवाद	७७
११ साहित्य में सावभौमिक तत्व	८२
१२ प्रतिभा	८६
१३ साहित्य में सौन्दर्य	९४
१४ परम्परा के जीवित रूप	१००
१५ अरविन्दवादी सौन्दर्यशास्त्र	११७
१६ शब्दज्ञान और सौन्दर्यशास्त्र	१२६
१७ कलाओं का वर्गीकरण	१३८
१८ आचार्यवामन और प्रयोगवाद	१५०
१९ फायडे आत्मसम्मोहन एवं आत्मप्रक्षेपण	१५८
२० वज्रनाहीन आधुनिकता	१६६
२१ आधुनिक मुद्राएँ	१७२
२२ प्रबुद्धों की भूमिका	१७६
२३ आलोचना बनाम आलोचना	१८४
२४ निराला समसामयिक सन्दर्भ	१९१
२५ पटकथा और समकालीन सद्बन्ध	२०२

विषय	पृष्ठ
२६ नवकथा साहित्य में भारतीय संस्कृति	२०६
२७ सामयिक संकट और विद्रोह साहित्य	२१८
२८ रेखाचित्र और रिपोर्टाज	२२५
२९ कविता-अनुशासना की समस्या	२३६
३० हिन्दी में अनुसंधान एक प्रतिश्रिया	२४५
३१ रचि का सामाजिक अध्ययन	२५७
३२ नवकविता एक अनिबन्ध	२६५
३३ सप्तम दशक की कविता	२८६
३४ डा० जिवागो का रोगनिदान	२९६
३५ विद्रोह कविता के विरुद्ध	३१६
३६ पुराकथा और प्रतीक	३२२
३७ राष्ट्रभाषा का प्रश्न खतरे	३२६
३८ हिन्दी प्रदेश और केंद्र	३२९
३९ प्रतिबद्धता बनाम अप्रतिबद्धता	३३३
४० आधुनिकता के विषय में	

साहित्यालोचन—धारणा और पद्धति

काव्य की आत्मा 'रम' है," काव्य में प्रिम्ब नित्य-सम्बन्धी बन कर रहता है ^२ वनोक्ति के बिना काव्य की सत्ता नहीं होती काव्य या साहित्य जीवन का प्रतिबिम्ब होता है जमे वाक्य धारणात्मक हैं। ये धारणाएँ वस्तु के स्वरूप का निर्देशित करने के लिए सशक्ति अभिव्यक्तियाँ होती हैं। जैसे जनतन्त्र एक धारणात्मक है, जिसमें यह स्थिति निर्देशित है कि राज्य की यह एक ऐसी व्यवस्था है जिसमें साधारण जनता अपने प्रतिनिधियों द्वारा शासन करती है। ये धारणाएँ निष्कप रूप में, परिभाषा रूप में और सामान्यतः सिद्धान्तरूप में प्रस्तुत की जाती हैं।

धारणा और वष्यविषय या परिस्थिति में जब तक निकटतम सम्बन्ध होता है तब तक धारणाओं द्वारा वस्तु को समझने में सहायता मिलती है किन्तु वस्तु का स्वरूप, विशेषरूपमें आविष्कृत वस्तु का युगानुरूप परिवर्तन, धारणाओं में सशोधन की मांग करता है। उदाहरणतः हम आज के विज्ञान को प्राचीन विज्ञान की धारणा-व्यवस्था ^३ द्वारा नहीं समझ सकते, अतएव आधुनिक विज्ञान को नवीनधारणा व्यवस्था की आवश्यकता हुई और विशेषीकरण के इस युग में आज स्थिति यह है कि प्रत्येक शोध-पद्धति की एक अपनी धारणा-व्यवस्था है जिसमें रोज बगैर परिवर्तन परिशोधन चल रहा है। वास्तविकता की चुनौती का स्वीकार करते ही, बार-बार धारणाओं का परीक्षण एक स्वीकृत विधि है। साहित्यालोचन अथवा कलालोचन में भी यही प्रक्रिया प्रारम्भ हो गई है किन्तु साहित्य-कला के क्षेत्र में यह प्रक्रिया धीमी रहती है।

इस प्रवृत्ति के अनेक कारण हैं, जिनमें एक प्रमुख कारण यह है कि प्राचीन युगों में भौतिकी और जीवविज्ञानादि की तुलना में प्राचीनों की

१ इस निबन्ध में धारणा Concept के अर्थ में और पद्धति Methodology के अर्थ में प्रयुक्त हैं।

—लेखक

२ The image is the constant in all poetry—The Poetic Image C Day Lewis The Clark Lectures London, 1946, page 17

३ Conceptual frame work

पहँच सामाजिक, सांस्कृतिक, कलात्मक क्षेत्रों में अधिक थी।^१ फिर भी इन क्षेत्रों में भी, आधुनिक युग में अंधानुकरण नहीं चल सकता। वास्तविकता तो यह है कि प्राचीनता की धारणा व्यवस्था में पूर्ण परिवर्तन आवश्यक है ही उनकी "पहँच" और "पकड़" से लाभ उठाया जा सकता है।

आधुनिक साहित्यालोचना पद्धतियों में शास्त्रीय गतानुगततावाद, शास्त्र सशोधनवाद,^२ द्विद्वैतक भौतिकतावाद, प्रभाववाद^३ तथा मनोविश्लेषणवाद प्रमुख प्रवृत्तियाँ हैं। इन पद्धतियों में अथ पद्धतियाँ सभी यथास्थान सहायता ली जाती है यथा शास्त्रीय आलोचना में सशोधन संकेत" ही अधिक होते हैं। अभी तक शास्त्रीय आलोचना में इतिहासवाद मनोविश्लेषण और प्रभाववाद के मिश्रित रूप ही मिलते हैं, उसका कोई समन्वित निश्चित रूप सम्मुख नहीं आया है। इसी तरह द्विद्वैतक भौतिकवादी धारणा व्यवस्था पर आधारित साहित्य-परीक्षण में भी मनोविज्ञान को भौतिक या यथाथशास्त्र प्रयोग मानकर उसका यथा स्थान प्रयोग किया जाता है।^४ प्रभाववादी पद्धति भी संवया शुद्ध रूप में नहीं मिलती। वह भी यत्र तत्र अथ विधियों का यत्किंचित प्रयोग करती है।

द्रष्टव्य यह है कि जीवन के प्रति दृष्टिकोण से उपयुक्त पद्धतियाँ चुनी हुई हैं। धारणा और पद्धति का यद्यपि नित्य सम्बन्ध नहीं माना जाता क्योंकि आज जसाकि हम आगे देखेंगे, 'प्राथम्य' पद्धति को अपना लते हैं

1 Whereas Aristotle's logic, ethics, aesthetics, politics and psychology were accepted as authoritative by subsequent periods his notions of astronomy, physics and biology were progressively being relegated to the scrap heap of ancient superstitions

-Ideology and Utopia-Karl Mannheim Preface Louis Wirth P. XVI London 1948

२ द्रष्टव्य—गो. गो. का रम मिदान

३ 'अध्याधुनिक' समीक्षा का स्वरूप समस्त प्रभाववादी है।

४ उदाहरणतः माथ्य पद्धति का समाज द्वारा परिवर्तन (पावलोव) भूतकालीन प्रभावों के अध्ययन के लिए युग का सामूहिक अवचनन परम्परा और पश्चिम के अध्ययन के लिए—मनोविज्ञान की सहायता आदि प्रवृत्तियाँ द्रष्टव्य हैं। प्राथम्य के मनोविश्लेषण का भी प्रयोग कई प्रगतिवादी विचारकों ने किया है परन्तु यत्र तत्र ही। अथ प्राथम्य, पद्धति, युग आदि का महत्व गौण होता जा रहा है।

धारणाओं को या तो छोड़ देते हैं अथवा उनमें संशोधन कर लेते हैं। फिर भी धारणा और पद्धति का सम्बन्ध घनिष्ठ होता है और यदि किसी के केन्द्रगत धारणा विन्यास को परख लिया जाए तो उसके द्वारा प्रयुक्त पद्धति या पद्धतियाँ के प्रयोग के स्वरूप को केन्द्रगतधारणा के निकट पाया जायगा।

साहित्यसृष्टि की भाँति साहित्यालोचन भी अतट्ट पिटपरक अधिक होता है। एक कवि अपने निष्कर्षों, संवेदनो, भावों और कल्पनाओं का किसी कृति के रूप में प्रयोग करता है यह न कवि प्रयोग द्वारा प्रमाणित कर सकता है न आलोचक, क्योंकि साहित्य और कला द्रष्टा (भोक्ता) और वास्तविकता के 'दृढ' और 'संगति' का परिणाम हैं। वहाँ साहित्य-कला में जीवन की अनुकृति होती है, वही पुनसंजन, वही परिवर्तन वही समर्पण, वही सुधार, वही मात्र ऐन्द्रिय संवेदनो का चित्रण। किन्तु इन सभी क्रियाओं में दो तत्व सामान्य हैं— व्यक्ति और वास्तविकता। तीसरा तत्व है इन दोनों का आपसी सम्बन्ध। इस सम्बन्ध या सम्पर्क का स्वरूप जसा होगा, कला-पद्धति भी उससे अवश्य प्रभावित होगी। इसी प्रकार साहित्यालोचन में भी वास्तविकता के प्रति अनुसंधानकर्त्ता की धारणा के अनुसार उसकी पद्धति प्रभावित होगी।

व्यक्ति की वास्तविकता के प्रति प्रतिश्रिया साहित्य में अतमु खी होकर ही व्यक्त होती है अतः जब तक किसी ऐसे यत्र का आविष्कार नहीं हो जाता कि सज्जन प्रश्रिया प्रारम्भ होते ही शरीर से सटे यत्र द्वारा अवयव संस्थान या स्नायुमण्डल की पूर्ण प्रतिवृत्ति हमारे सम्मुख उपस्थित हो सके, तब तक 'अतट्ट पिटवादी पद्धति' का प्रयोग अवयव होगा। यदि इस विधि द्वारा अय-व्यक्ति का चिंतन प्रश्रिया दिखाई नहीं जा सकती तो प्रत्येक की जन्तट्ट पिट जपन अपने गतानुगतिक संस्कार परिस्थितियों आदि के कारण भिन्न होगी। अतएव सहमतियों के साथ असहमतियों का विकास भी साथ ही-साथ होगा और यह प्रश्रिया यो चलती रहेगी—सज्जन प्रश्रिया—सहमति + असहमति—सहमति—असहमति—संशोधन—सहमति—असहमति ।

साहित्यालोचन में द्वितीय पद्धति 'अवयव वि-तेषणवादी' पद्धति है। यह पद्धति भी बड़ी पुरानी है। उदाहरणरूप भरत मुनि के 'रस' की निष्पत्ति में विभाव, अनुभाव संचारी स्थायी की अलग अलग व्याख्या की है और इनके विशिष्ट समीकरण में 'रस' की निष्पत्ति सिद्ध की है। आज भी साहित्य में

१ Introspection

२ इस धारणा में भाव और वास्तविकता की अभिज्ञा (Cognition) का सम्बन्ध पर विरक्तुल बल नहीं दिया गया। वास्तविकता के प्रति एक

घुड़ियाए, बन्धनाए, भावगण पर विचार जाता है और फिर यह भी क्या जागते कि इन सब की निगिष्ट मुक्ति ही माहिय या मोक्ष है। रोषा तस्य यत् है कि प्रोगे जैग हग अवयव वि गणनाए व घोर विरोधी को भी प्रस्तुत किया जाता है, और साथ ही भामह वामा उद्भव जयनेव जैम अवयव विगणन यानियो को भी। विन्नु अभी ता एव 'अवयवीयानी' पदति का प्रयोग भूमिका और उपसहार म ही निगार्द परता है। जग प्राचीन आषाम एव रामप्रतायानी प्रारम्भ के बाए तुरग 'विभाजनाए' अना एगे है ययोनि वह मुविपाजनए है उगी प्रवार 'अवयवयानी पदति का प्रयोग हमारी आलोचना म अधिव है। क्या माहिय गम्बधी सामाय प्राना (कना माहिय के प्रयोजन, जीवना त दगका सम्बध आनि) म भी अवयवीयानी दृष्टि कोण विवसित नही हो पाता। अवयवीयानी (Atomistic) विधि का ही अव भी अधिव प्रयोग होता है।

अवयवीयानी पदति की पृष्ठभूमि म धारणा यह है कि वस्तुनिरीक्षण म हम वस्तु के 'पूण' रूप को दगते हैं अवयव विगण को नही। साहित्या लोचन के सानो म हम 'काय' या क्या व रामप्र-सो दय या साधकता या 'रूप' को सबप्रथम देखते हैं किसी अलवार रस रीति वत्राति आदि को नही। इनकी ओर बाद म ध्यान दिया जा सकता है। धारणा की दृष्टि स यह बात पुरानी है। विन्नु इसको गस्टाल्ट मनोविज्ञान ने प्रायोगिक आधार पर कानानिक रूप दिया है इसलिय वह अधिव उपयोगी हो गया है।

गस्टाल्टमत अतह टिवाद¹ का घोर विरोधी है पर वह 'यवहार वादियो की तरह जीवन को यात्रिक भी नही मानता। यह प्रत्यक्ष-अनुभव'² (सामाय ज्ञान पर आधारित यथा यह कुसी है यह पुस्तक है मैं क्षुब्ध है वह रो रहा है आदि अनुभव) को भी मानता है। गस्टाल्ट मत तटस्थ अध्ययन

अपरिवत्त नवादी या यथास्थितिरक्षक दृष्टिकोण के कारण भारतीय काय शास्त्र केवल रसवाद के आधार पर अप्रुत कला और उससे प्रभावित नवीन काय का सही विश्लेषण नही कर सकता। क्योंकि वसम वास्तविकता की अभिज्ञा³ पर ही बल अधिव है जनक सचारिधो द्वारा किसी एक स्थायी भाव की रससिद्धि पर नही हई 'ध्वनि' को कलाभात्र की जनिवाय प्रत्रिया माना जा सकता है।

1 It makes his introspection a mere defense of medieval darkness-Gestalt Psychology W Kohler Mentor Book New York 1959 P 11

2 Direct experience

और प्रयाग चाहता है जिसके लिए दृष्टि में अनुभूति की निजता और रूचि की विनिष्ठता जयवा जतमु री अश का हिचूत करना आवश्यक है ।

जतएव इस मनाविचान व अनुमार अतह ट्टिपरख तथा अनुभव या वस्तु का अवयवा म विभाजित करने की पद्धति गलत है । हमार आल्कारिको की तरह प्रायोगिक मनावनातिक भी प्रारम्भ म अनुभव को अवयवविभाजनवाद पर ही आधारित व रवे व्याख्यायित करने लगे थे । वुड, टक्नर आदि अवयव से अवयवी की आर चलते हैं, जबकि सही पद्धति यह है कि अवयवी से अवयव की आर चला जाए । क्योंकि अवयवा का मुख्य योगदान 'पूण' या 'अवयवी' की सृष्टि है ' साथ ही ममग्रता से दखन पर ही कारण-काय सप्रथित हो सकत है ।

वर्दोमियर (Wertheimer) ने आकृतियों की गति पर काय करके यह सिद्ध किया कि दृष्टि व विषयो म अती या अवयवी ही अवयवा को अनुशासित रखता है । अशा या जवयवा (ग-जलवार, भाव, विचार, कल्पनादि) को भिन्न भिन्न प्रकार से प्रयुक्त करन पर भिन्न भिन्न जवयवी (सौन्दय या 'अमो-य') प्राप्त होत है । संगीत म 'स्वर' जवयव हैं 'राग अवयवी है । इसी तरह तनुआ म विभिन्न 'वम्न प्राहप' उभरत है ।

इस 'पूण' या 'जवयवी' म अजयवा का परम्पर सम्बन्ध तथा अवयवी का अवयवी से सम्बन्ध समझना ही इष्ट है । कोई अवयवी निरपेक्ष नहीं है, कोई जवयव निरपेक्ष नहीं है । उदाहरणतः सवदन व विरलेपण से पता चलता है कि "स्थानाय ते द्रिय सवेदन" भी निरपेक्ष नहीं होते । इन सवदनो के जान म भा अवयवीवा की पद्धति ही शरीर शास्त्र द्वारा प्रमाणित होती है ।^१

जत रचना की स्थिति में पूण चेतना क्षेत्र मन्त्रिय रहता है । स्मृतियाँ, वनमान के प्रति प्रतिक्रियाएँ आशाआकाशाएँ (भविष्य), उत्साह आदि भाव और रूप निर्माणक्षम प्रणा (कल्पना) अवयव या 'तत्व' जाने-अनजाने रूपो में प्रवतत हाने हैं जत रचना यात्रिक प्रक्रिया न होकर एक गत्यात्मक स्थिति है ।

1 Contemporary Psychology R S Woodworth World Asia Publishing House Bombay 1961 P 122

2 Instead of reacting to local stimuli by local and mutually independent events the organism responds to the pattern of stimuli to which it is exposed and that this answer is *Unitary process a functional whole* which gives in experience a sensory scene rather than a mosaic of local sensations —Woodworth 134

किन्तु जिसे हम 'अलौकिक तत्व या शक्ति' १ समझा है वह यन्त्र भूतजात वृत्त सस्वार या आत्मविश्रवाग प्राप्ति का मनायनात्मिक उपाय मात्र है। अतएव गस्टाल्टमत प्राणवत्तावाद (Vitalism—उगता) का प्रामाणिक नही मानता।

इस प्रकार मानव व्यवहार "धतताक्षेत्रागमित" रहता है और इस क्षेत्र में अनेक अवयवों का आन्तरिक चलता रहता है। स्पष्टतः इस मत में फ्रायड द्वारा कल्पित चेतन-अवचेतन व स्वतंत्र क्षेत्र स्वीकृत नहीं हैं, क्योंकि आत्मजागरूक चेतन अनुभव तथा शेष मनोवैज्ञानिक क्षेत्र में कोई निश्चित दीवाल नहीं प्रमाणित होती। चेतन अवचेतन दोनों एक दूसरे का प्रभावित करते हैं और इनमें सगति भी बन जाती है। य कोई परस्पर विरोध और संघर्ष स्पष्ट तत्व नहीं है—

This dividing of the individual into distinct entities which are always warring against each other gives an unreal picture of what actually goes on in thought feeling and behaviour (Wood worth P 191)

इसका अर्थ यह नहीं है कि फ्रायड की उक्त धारणाओं का त्याग कर उसकी मनोविश्लेषण विधि का संशोधित रूप में प्रयोग नहीं होगा किंतु उसका इतना अधिक संशोधन हो गया है कि अब उस अनिर्दिष्ट उपचार विधि" कहते हैं।^२ फ्रायड के मनोविश्लेषण में वही अधिक विश्वसनीय गस्टाल्ट मत का क्षेत्र सिद्धांत है। इस सिद्धांत के अनुसार मानव रचना (या व्यवहार) के विषय में विचार करते समय सभी सहअस्तित्ववाग तथ्यों पर विचार आवश्यक है ये सभी सहअस्तित्वी तथ्य गत्यात्मक क्षेत्र' के सदृश हैं और इनमें प्रत्येक अवयव एक दूसरे के प्रभावक हैं। यह सिद्धांत यह भी मानता है कि रचना और व्यवहार का कारण वर्तमान काल है भविष्य और भूतकाल नहीं जसा कि अध्यात्मवादी तथा साहचर्यवादी (Associationist) मानते हैं। परंतु वर्तमान को भूत और भविष्य के सद्भ से अलग नहीं किया जा सकता।

१ उदाहरणतः प्रेरणावादी पद्धति में बच्चों को अलौकिक शक्तियां स आदिष्ट माना जाता है। सुकरात ने भी इस दिग्ग अवश की चर्चा की है।

२ फ्रायड अपने प्रारम्भिक सोपान में प्रत्येक स्नायुरोग का कारण बचपन की दमित प्रियियों में खोजते थे। किन्तु अब इसके स्थान पर एक Non-directive उपचार विधि प्रचलित है। इसमें रोगी का "आत्म विवेचन" का पूर्ण अवसर दिया जाता है। अब उपचारक फ्रायडवादियों की तरह रोगी

प्रौढ जीवन में दो ध्रुव हैं, अह और वातावरण। ये दो शीप चुम्बक शीप की तरह हैं जिनके मध्य में शक्ति या दबाव रहता है। ये सिरे-सिरे निरंतर एक दूसरे का प्रभावित करते हैं। प्रारम्भ में शिशु 'स्व' और 'पर' में भेद नहीं करता परन्तु फिर वह 'निजता' का अनुभव करने लगता है, इससे 'अलगाव', 'तनाव' और त्वष्ट बढन लगता है। अह किसी वस्तु के शीप की तरह न होकर एक सकुल और अनक उप-व्यवस्थाओं (Sub systems) से समुत्त रहता है। यह अह कभी पूर्णतः वातावरण के साथ 'संतुलित' नहीं रहता, न वह कभी पूर्ण विश्राम करता है यह सबदा कही न कही गमनशील रहता है। जत इस 'पूर्ण स्थिति' (Gestalt) का दर्शन करना ही वस्तुतः सही अंतर्दृष्टि है। इस प्रकार यह मत 'अंतर्दृष्टि' को एक नया अर्थ देता है— 'पूर्ण-परिस्थिति का दर्शन'।

पशुओं पर किये गये अनेक प्रयोगों द्वारा प्राप्त अन्तर्दृष्टि की इस नयी व्याख्या से तथा उपयुक्त चेतना क्षेत्र के गेस्टाल्ट को ध्यान में रखने पर हम किसी कलाकृति द्वारा संकेतित 'परिस्थिति-दर्शन' करके, फिर हम 'जीवन की पूर्णता' के साथ उसकी तुलना कर सकते हैं और इसी तरह किसी कृति में अह विग्रह और वातावरण में टकराहट संगति, समाधान, आदि का क्या रूप है इस भी समझ सकते हैं।

इस प्रकार साहित्य शिक्षण में भी छात्रों या श्रोताओं के सम्मुख समस्याओं को इस तरह प्रस्तुत करना होगा कि वे स्वतः "पूर्णपरिस्थिति" (Total situation) पर विचार कर सकें और उसके सन्दर्भ में 'कलाकृति' का महत्व निश्चिन कर सकें। इस पूर्णता की ओर जय मानव विज्ञान हमें ले

के सम्मुख उसकी किसी दमित ग्रंथि को खोलकर उसे प्रस्त नहीं करता, क्योंकि इस 'ग्रंथि' की मनमानी करपना या स्वप्न की केवल रतिपरक व्याख्या अबनायिक मानी जाती है। वस्तुतः इस नवीन 'आत्मविश्लेषण' विधि का प्रयोग रचनाकारों के ऊपर भी किया जा सकता है। पूर्ण विश्राम उत्पन्न कर तथा वास्तविक सहानुभूति देकर, रचनाकार द्वारा आत्मविश्लेषण से हम मनमानी 'प्रतीकव्याख्या' से कहीं अधिक सत्य के निकट पहुँच सकते हैं। किन्तु इसके लिए आलोचक और रचनाकार के बीच घनिष्ठ मत्री भाव अपेक्षित है। मात्र सम्पर्क में रचनाकार 'सावधान' अधिक रहते हैं, उनकी घोषणाओं के बदले व्याघात की चिन्ता न कर, उनका अंतर्मन की पठ नहीं अधिक उपयोगी हो सकती है। परन्तु इस कार्य में आलोचक या गीतक में घोर तटस्थता की आवश्यकता है।

जाते हैं और उनका सबदा आग्रह इंगी तथ्य पर रहता है कि श्रुति या अथ विसी का भी अध्ययन 'परिस्थिति-सापक्ष' (Situational) है।^१

गस्टाल्ट मनोविज्ञान का परिचय क बिना भी बहुत स चितका का ध्यान उक्त Totality या समग्रता पर गया है। कालरिज का प्रसिद्ध वक्तव्य इस संबन्ध में पुन स्मरणीय है—

'Images however beautiful do not themselves characterize the poet. They become proofs of original genius only as far as they are modified by a predominant passion or by associated thought or images awakened by the passion'

यहाँ एकत्ववादी (Unitary) पद्धति ध्यान देने योग्य है। इस प्रकार साहित्यालोचन में साहित्य के अंगों को अलग-अलग टुकड़ों में बाँटकर किया गया अध्ययन रीतिवादी प्रवृत्ति है। टुकड़ीकरण और अनुसंधित दृष्टि पाठ्यप्रदर्शनपरक जहाँ जहाँ मानसिक दासता विधि है।^२

इस समग्रतावादी पद्धति और धारणा के बाद यह प्रश्न उठ सकता है कि अतन्त गस्टाल्ट मत भी पूर्णतः अतन्तता पर विजय नहीं पा सका क्योंकि वह "प्रत्यक्ष अनुभव" को मान लेता है। तब क्या साहित्य का परीक्षण केवल प्रायोगिक हो सकता है?

सबप्रथम फ्रैन्कर^३ने प्रायोगिक ही दय शास्त्र का प्रवर्तन किया था। उसने 'मटोना' के चित्रों की एक प्रदर्शनी की और प्रत्येक दशक में अपनी प्रतिप्रियाओं को यत्न करने के लिए कहा। किन्तु ग्यारह हजार दशकों में केवल ११३ यत्नियों ने अपनी प्रतिप्रियाएँ यत्न कीं। इनमें भी फ्रैन्कर द्वारा निर्दिष्ट पद्धति और प्रश्नों का अनुसरण नहीं किया गया। दूसरा, बठिनार्ड यह रही कि 'दशकों में कुछ कला-आलोचकों' ने भी अपनी प्रतिप्रियाएँ यत्न की जो पूर्व से ही अपना निष्पत्ति निश्चित कर चुके थे। फिर भी यह प्रयोग सभावना पूर्ण माना जाता है। १८७६ ई० में फ्रैन्कर ने अपनी प्रसिद्ध पुस्तक, सौंदर्य

१ काल मनहीम द्वारा प्रतिपादित ज्ञान का समाजशास्त्र इसी धारणा पर आधारित है—दृष्टव्य—Ideology and Utopia

२ The piecemeal attack is sometimes very pains taking but it is blind stupid slavish and pedantic — Woodworth P 147

३ Gustav Theodor Frechner (1801-1887)

४ 'Nevertheless the idea had merit and has been looked upon as the method of impression — A History of Experimental Psychology E G Boring P 275

शास्त्र के प्रायोगिक-परिक्षण और तत्सम्बन्धित धारणाओं पर, प्रकाशित की। इसमें प्रथम बार 'प्रयोगात्मक सौंदर्याशास्त्र' का रूप स्पष्ट हुआ। यह आश्चर्य के विषय है कि फ्रान्स् के बाद इस प्रकार के अनुसंधान हुए ही नहीं। यद्यत्त "प्रभाव" का लेकर जाच पड़ताले जवश्य हुई है।^२

यह एक तथ्य है कि प्रायोगिक सौंदर्याशास्त्र की बड़ी सभावनाएँ हैं, इससे आलोचना और शाध व पिप्टपेप्टित तरीका म वविध्य आ सकेगा और साहित्य और समाज के सम्बन्ध, साहित्य के प्रभाज और सीमा तथा समाज की साहित्य के विषय म रचि और प्रवति का प्रामाणिक विवरण मिल सकेगा। एक मनोविज्ञान-वत्ता ने 'आलोचना और शाध पर यह आरोप लगाया कि आप लोग वास्तविक शोध के लिये 'बच्चा माल' मात्र दे रहे हैं क्योंकि आप लोग के पास कोई ऐसी वस्तु-मुल्य पद्धति नहल है जिससे वयवितक तत्वा को निणयो मे कम स कम वाचक हान दिया जा सके।

प्रायोगिक अध्ययन के क्षेत्र म समाज शास्त्र ने भी महत्वपूर्ण काय किया है। 'संस्कृति के समाज शास्त्र' की शाखा म लोक-साहित्य और शिक्षितों के साहित्य के सम्बन्ध और स्वरूप पर प्रयोगों और विस्तृत जांच पड़ताल के बाद निष्कर्ष प्राप्त किये गये हैं। 'रचि'^३ के अध्ययन के लिए 'साहित्यिकों के समूहों या गुटों' का अध्ययन किया गया है। 'संस्कृति, समाज और साहित्य के सम्मिलित अध्ययन के लिए एकत्ववादी' हीट म काम लिया गया है।^४ इसी प्रकार "अध्याधुनिक" बोधों और अनुभवा—यथा 'अलगाव', "भीड़" 'बौद्धिकों की स्थिति' आदि पर महत्वपूर्ण काय हो

१ Vorschule der Aesthetic

२ राजस्थान विश्वविद्यालय के हिन्दी विभाग म उपयासा के प्रभाव का प्रायोगिक अध्ययन काय हो रहा है। इसके अतिरिक्त अब तक प्रयोगों के लिए वजित क्षेत्रों म भी इस ओर प्रयत्न हो रहा है, जस 'जनेन्द्र के कथा साहित्य म प्रयुक्त उनकी शली के मानसतत्त्वपरक अध्ययन' म एक शोधार्थी एक अध्याय प्रयोगों के आधार पर लिख रहे हैं। इन 'प्रयोगों' म शली के "प्रभाव" का अध्ययन होगा और इसके लिए समाज के कई समूहों पर प्रयोग होंगे।

३ द्रष्टव्य—Sociology of Literary Taste

—L L Schuking London 1950

४ —Culture and Crisis—Edited by F F Warnke

New York, 1964

सुवा है। किन्तु हमारी आलोचना में इन सबकी कोई चिन्ता नहीं की जाती। केवल "गुद्ध आलोचना क्षेत्र" में गताञ्जियो पूर्व विद्यमान धारणाओं की टीका या व्याख्या ही पर्याप्त मानी जाती है और उसमें 'संशोधन' भी वस्तुतः पिछड़ी हुई धारणा-व्यवस्था में ही अंतर्गत होत है। फलतः 'पुराना धारणावाद' नव्यतम साहित्य के स्वरूप, उसकी आकांक्षा, उद्देश्य आदि को स्पष्ट करने में बुरी तरह असफल हुआ है। इसमें दोष पुराने आचार्यों का नहीं, उनका वैज्ञानिक उपयोग न कर सकने वाली हमारी क्षमता का है।

सिद्धान्तवादी आलोचना की सीमाएँ सम्भावनाएँ

‘कवित्वगत’ विम्ब (The Poetic Image) ¹ नामक पुस्तक में सी० डी० लीविम ने लिखा है कि आलोचना, कवि को असम्बद्ध प्रतीत होती है क्योंकि आलोचकों के वाचारम्भण से लेखक उलभन में पड़ जाते हैं प्रत्येक नवीन सृष्टि एक सवया नवीन गुरआत और एक भिन्न प्रकार की असफलता होती है। आलोचना पूर्व आलोचना का विरोध कर सकती है किन्तु कविता पूर्व कविता का विरोध नहीं कर सकती आलोचना में कविता (अथवा नाटक, कथा आदि) से अमूर्त सिद्धान्तों का दोहन किया जाता है और फिर इनसे, इन्हीं के मुख्य स्रोत काय या साहित्य को आलोकित करने का प्रयत्न होता है। यह प्रयत्न तब तक सफल नहीं हो सकता जब तक आलोचक ‘रचना’ के लिए अपने को समर्पित नहीं कर देता उस रचना की अन्तः वनिया (Under-tones) का जब तक वह पकड़ने का प्रयत्न नहीं करता और जब तक वह उसी प्रकार की आत्मविस्मृति नहीं प्राप्त करता जमी कि रचनाकार ने सजन के क्षण में प्राप्त की थी।

सारांश यह कि आलोचना लेखक की मन स्थितियों में निमग्नता का प्रयत्न है, वह सजन प्रक्रिया के साथ सादात्म्य और तत्परचात उसके उदघाटन का काय है, सिद्धान्तों के आरोपण का नहीं। लेकिन वही लाविस महोदय उक्त कृति में ‘विम्बवाद’ के सिद्धान्त का प्रवर्तन करते हैं अल्कार और विम्ब का अन्तर स्पष्ट करते हैं सम्पूर्ण कविता को एक विम्ब मानते हैं और ‘विम्ब’ और ‘भाववेग’ (Feeling Imotion) का श्रेष्ठ कृति में नित्य सह अस्तित्व प्रमाणित करते हैं।

लीविम और आपुनिक बना काव्य का समझने का प्रयत्न करने वाले ऐसे ही अन्य विचारकों को यह प्रतीत हाती है कि मनुष्य और उसकी

इस अनिश्चितता व कारण आधुनिक व्यक्ति पदार्थों के मूलरूप (Things themselves) की ओर जा रहा है, अतः वह पूर्वयुगा के आग्रहों और मूल्या को अस्वीकार करता है—पीटस की एक रचना है —

Now that my ladder's gone
I must lie down where all ladders—Start
In the foul rag and bone shop of the heart

इस स्थिति में पूर्वयुगीन मिद्धाता व आधार पर माहित्य समीक्षण कैसे होगा ? आधुनिक अनिश्चिततावादी सबसाधारण 'म वि'वास नहीं करता क्योंकि साधारण व्यक्ति की चेतना 'भूतनिर्मित' होती है। वह अपने अनुभवों को बहूतरस्त्राओं-में बाँट कर साता है। उस आज की याधि का िध नहीं है। वह कला से स्पष्टता की माग करता है पर क्या उसे मानव जीवन का समस्यात्मक रूप कुछ भी स्पष्ट है ? क्या पुराने मूल्य उपयोगी हैं ? कैसे ? पुराना और नया 'मानववाद' और 'उन्नतिवाद' एक प्रवचना है भ्रम है। आज की कला और कविता में मनुष्य की चेतना की गति को समानांतर माना जाता है 'लम्बगामी' (Vertical) नहा उसमें भूत भविष्य एक ही क्षण में चित्रित होते हैं यथा 'ग्लिसिस और 'वेस्टलण्ड' में, फाकनर के साउण्ड एण्ड थ्यूरी' में, एजरा पौंड के 'कटाज' में। परन्तु पुरानी कला में एक वस्तु के द्र में रहती थी अन्य सब उसी के अधीन रहते थे (काव्य में स्थायी भाव के द्र में सचारी उसी के अधीन) इनके द्वारा जो चरमसीमा प्रस्तुत की जाती थी, वह आधुनिक कला में समाप्त हो गई है। चित्र और कविता में आज प्रत्येक स्थान (Space) या क्षण महत्वपूर्ण है। एक ही आदमी के शरीर के टुकड़े सारे 'स्पेस' पर फैलाए जा सकते हैं, इसी तरह साहित्य में क्षणों का—व्यतिरिक्तमपरक सजन होता है अर्थात् कला और काव्य का ढाँचा पानगम्य नहीं है उसी तरह जीवन पानगम्य नहीं है। जिसे 'अविति' कहा जाता है उसका अहसास प्रत्येक लेखक का अपना अपना है। अस्तु के नियम 'ग्लिमिन' पर लागू हो नहीं सकते। जहाँ क्या का श्रम है वहाँ भी उसे भग कर दिया जाता है जैसे कि चित्रकला में बाहरी सादृश्य का नाग किया जाता है ताकि आंतरिक सादृश्य उत्पन्न हो सके।

जिस तरह बाह्य मण्डल (Cosmos) अबुद्धिगम्य है, उसी प्रकार मनुष्य अबुद्धिगम्य है और उसकी कला भी। आज उन्नत और अनुगत का भेद नष्ट हो गया है सुन्दर असुन्दर का भाव लुप्त हो गया है वास्तविकता अनि-
तन्त्रीय है सामान्यता है और सब को ही समानता है।

जा धारणागत है, वह आधुनिक नहीं है ।¹²

आलोचना के प्रचलित रूपों में-शास्त्रीय और मावसवादी आलोचना मनुष्य को बोधगम्य मानकर चलती है, किन्तु मनोविश्लेषणपरक और दार्शनिक आलोचना जिस प्रकार सत्य के निकटतम बिन्दु को स्पष्ट करने का प्रयत्न करती है, उसी प्रकार शास्त्रीय आलोचना, और मावसवादी आलोचनाएँ भी मानवकायकलाप का अध्ययन कर सत्य के निकटतम बिन्दु को स्पष्ट करने का प्रयत्न करती हैं। इस सम्बन्ध में सर्वप्रथम यह स्मरणीय है कि उक्त विभाजन आत्यंतिक नहीं व्यावहारिक है क्योंकि एक विधि के लिए दूसरे क्षेत्रों में बहुत सी सहमतियाँ मिल जाती हैं।

दूसरा तथ्य यह है कि आधुनिक कला कविता के अस्तित्ववादी चिंतकों के पूरुप विवेकवादविरोधी स्वयंप्रकाश्यज्ञानवादी-गम्भ्रदायो में मिलते हैं। अस्तित्ववाद मूलतः सर्वनाशवादी-गम्भ्रप्रदान है दार्शनिक दशन नहीं। विलियम बरिट ने अस्तित्ववाद की परम्परा हिब्रू परम्परा में खोजी है जबकि योरोपीय सभ्यता मूलतः ग्रीक विवेकवाद पर विवर्णित हुई है अतः जमावि भारत का प्राचीन साधना इतिहास साक्षी है विवेकविरोधी साधक सवना 'प्रातिभज्ञान का अवलम्बन लेकर ही सत्य के समीप बाह्य व्यवस्था की असमर्तियों का उग्र विरोध कर सक जमावि आज के आधुनिक' कर रहे हैं।

'प्रातिभज्ञानप्रधान कला और वाक्य सवना आन्तरिकतावादी होते हैं। बाह्यनियमों के आधार पर बस्तुतः उनका मूल्यांकन सम्भव नहीं होता। प्रातिभज्ञानप्रधान कला सवना गून्म और स्वनिप्रधान होती है अतः अस्तित्व के नियमों अथवा अलंकार रीति जैग सम्प्रदायो द्वारा नही अर्पितु शास्त्रीय आलोचना में स्वनिवादी गारा आधुनिक कला और गार्शिय को मूल्यांकित कला में महत्पता मिल सकता है। किन्तु युगानुसूचना की गिद्धि गमाज्ञानात्र और इतिहास (मात्रम बबर मनरीम आर्श) गारा है सम्भव है। उगाहरणतः प्रगिद्ध भगनाय सात्तग्य गिद्धान के द्वारा हम गारा के मन की रनिया और उनका स्वस्व का ह्ययम कर सकत है। यह सम्भव है अथवा आधुनिक गारा गार्शियनक गार्शियनक जग गला का प्रयाग नहीं कर सकत थ। इस गारात पर हम मनाविश्लेषण विधि में गारायता मिल सकता है वगैरे हम ग्य ग्य पर ग्यन ग्य कि मनुष्य का अर्थवजन और

उपचेतन केवल वजित कामभाव का अवशेष ही नहीं है अपितु उसमें अनक प्रकार की दमित इच्छाएँ सुपुप्त रहती हैं, और यह भी कि चेतन और उपचेतन में द्विधात्मक त्रिया प्रतित्रिया चलती रहती है अतः 'तादात्म्य' और साथ ही सावधान चित्त की तटस्थता द्वारा हम स्रष्टा के मन की गहराइयों का स्वरूप समझ सकते हैं (तादात्म्यात न का सिद्धि—अभिनवगुप्त) ।

प्रश्न होगा कि इस तादात्म्य विधि द्वारा परमनप्रवेश क क्षण में, द्रष्टा के पूर्वाग्रह साथ रहेंगे या वे कम से कम कुछ समय के लिए निलम्बित रहेंगे ? इसका उत्तर यह है कि मानव चेतना किसी भी क्षण गूँथवत नहीं होती लेकिन शून्यताके क्षणों का अनुभव यह प्रमाणित करता है कि हम पूर्वाग्रहों से एक सीमा तक मुक्त होकर देख सकते हैं । यही मानव सामर्थ्य है, जिसके द्वारा यह कहा जाता है कि अपने ऊपर से नहीं, भरेनजरिए से देखा । सारांश यह है कि दूसरे की दृष्टि से हम देख सकते हैं और उस दृष्टि से प्राप्त दर्शन पर हम बाद में विचार कर सकते हैं अतएव मनुष्य भले ही पूणत बुद्धिगम्य न हो लेकिन—वह अपूणत अवश्य बुद्धिगम्य है । इस कार्य में पूणता के लिए प्रयत्नशील बने रहना ही वनानिक दृष्टि है, अपूणता का अहंसार भी पूणता की ओर जाने का एक उपक्रम ही है । इसके सिवा 'बुद्धिगम्य' का अर्थ यह नहीं है कि बुद्धि से समझते समय चेतना की अर्थ गतिया या स्तर साथे हुए रहते हैं उदाहरणतः 'ताना प्रक्रिया' में स्मृति, प्रातिभान और विवेचनात्मक शक्ति—ताना कायगत रहती हैं या रह सकती हैं । धारणावाद के घोर विरोधियों को भी प्रेषणीयता के लिए धारणाओं का ही सहारा लेना पड़ता है इसका अर्थ यह नहीं है कि ज्ञानप्रक्रिया में केवल 'धारणात्मकता ही मनिय रहती है ।

तादात्म्यविधि से सजन के समय कलाकार की मन स्थितियों को अपने मनमें रचकर, हम कारणकायविधि अपना सकते हैं । कारणकायविधि का अर्थ है, किसी अनुभव या भाव की पूर्वानुभव या पूर्वभावसपत्ता के साथ तुलना तथा उसकी युगानुरूपता का निणय । यहाँ समाजशास्त्र और इतिहास हमारी सहायता करता है । कलाओं और साहित्य में मानवता की आंतरिक छवि प्रस्तुत होती है, यह तो आधुनिक भी मानते हैं । ऐसा क्यों होता है ? प्रत्येक युग में इनकी विशिष्टता क्या है, क्यों है ? आज रोमानी कला और कविता क्यों पसंद नहीं की जाती ? द्वितीययुग में रोमानी कविता क्यों नवीन और आधुनिक थी ? हजारों कवि और साधक भक्तियुग में हरिभजन क्यों करते रहे ? रोतिकाल में उही कवियों की महान—'उमरदराज महाराज तेरी चाहिए' क्यों कहने लगी ? नए युग में पुराने युगों के विषय और प्रतीक क्या

चलते हैं ? जवी दृष्टि से अत्यन्त शन शन परिवर्तित होने वाला मनुष्य अपनी जवी-सम्पत्ति (Biological) का अपनी आवश्यकताओं और मूल्यों के द्वारा किस प्रकार नियमन उद्यम करता है ? इस तरह के परिप्रेक्ष्यपरक प्रश्नों के उत्तर इतिहास परक दृष्टि से ही मिल सकते हैं। ये ही विचार कला को समसामयिकता और आधुनिकता का निणय करते हैं और सामाजिक प्रगति और अघोगतिके साधक कला का सम्बन्ध स्थापन ये ही—इतिहासपरक विचार कर सकते हैं। 'दशन' यह काय "इतिहासदशन" द्वारा कर सकता है। जो आधुनिक लेखक आग्रह करे कि यह सब "असम्बद्ध" है, तो वह उपेक्षणीय है क्योंकि साहित्य और कला की वास्तविकता निरपेक्ष नही होती।

आलोचना के तृतीय स्तर पर शास्त्र हमारी सहायता कर सकता है इसका अर्थ यह नहीं कि उपर्युक्त दो स्तरों पर शास्त्रों में विचार नहीं है। कम से कम भारतीय काव्याशास्त्र और कलाशास्त्र (गित्य शास्त्र) कला को नियतिवृत्तनियम रहित परमस्वतंत्र आदि विशेषण देकर भी उसे प्रयोजनहीन नहीं मानता और जहाँ प्रयोजन है वहाँ मूल्य है प्रयोजनहीनता की घोषणा के बावजूद आधुनिक कला का भी प्रयोजन है।

आधुनिक चित्रकला और काव्यादि में जिस वाह्यानुरूपता का विरोध है उसका प्रयोजन है। कलाकार 'ध्वनित करना चाहता है ध्वन्यागोक' का ध्वनिवाद' अपने युग तक के साहित्य पर आघातित था अतः वहाँ पत्र पत्राण वाक्य आदि को ध्वनियों का व्यञ्जक बताया गया है—आज की कला में ध्वनियों के अन्वय रूप हैं जिनमें मुख्यतः सम्भगत ध्वनियाँ हैं जो वक्ता, वाक्ता आदि के वगित्य द्वारा ध्वनित होता है—कला मूलतः ध्वनि है यही बात 'लीविम इन गानो में कहते हैं—

Unless the critic has brooded over the poem
Surrendered himself to it absolutely Strained his
ears to catch its remotest undertones with the same
absorption that the poet gave to the experience from
which it was shaped (1)

इस ध्वनन प्रक्रिया का आनन्द वक्ता और अभिनेता में विस्तार में समझाया है उक्त महा कुराना व्यक्त है परन्तु जातव्य यह है कि आनन्दवक्ता और अभिनेता अर्थात् 'ग' अनुगामित के क्योंकि भावुकता प्रधान साहित्य

ही, इस देश की विशेष परिस्थितियों के कारण, श्रेष्ठ माना जाता था अतः यह आज भी एक अखण्ड सिद्धांत है, कला ध्वनि है, कथन नहीं। 'ध्वनित' में कौन श्रेष्ठ है, इस पर विवाद हो सकता है। भारतीय आचार्य बहुमत से 'रसध्वनि' को श्रेष्ठ मानते हैं और यह सत्य है कि तब तक रसपरक काव्य ही सचमुच श्रेष्ठ था। आधुनिक कला और साहित्य ने सीधी-सादी रसविधि को समाप्त कर दिया और आधुनिक चित्रकला की तरह परम्परागत सभी विधियों प्राप्ता और विषयों को छोड़कर ध्वनित विषयों और ध्वनि स्वरूपों के नवीन अनुसंधान किये। चित्रकला में तो ध्वनि इतनी सूक्ष्म और छुट्टा-छुट्टापरक हो गई कि शीपक न बताने पर विभिन्न दृश्यों एक ही चित्र से विभिन्न ध्वनियों को ग्रहण करते हैं। इसी तरह कविताओं में शीपक हटा देने पर बहुत सी रचनाओं में ध्वनियों का विविध ग्रहण किया जा सकता है और वास्तविकता तो यह है कि 'एम्पाइटी' जमी आधुनिक स्थितियों की व्यञ्जना में आज की कविताएँ इतनी अद्भुत हो गई हैं कि इन्हें आप "अद्भुत ध्वनि" भी कह सकते हैं।

भले ही 'रसध्वनि' की जगह वस्तु या विम्बध्वनियों (अलंकार ध्वनि) का यह युग अपने का चाहे जमा विलक्षण समझे किन्तु गार्सना ने काव्य का यह मम समझ लिया था कि वस्तु और विम्बध्वनियों में भी 'राग' या 'भाव' का स्पष्ट अनिवार्य है क्योंकि "कवित्वगत विम्ब" वही सायक होता है जहाँ मनुष्य की आंतरिकता का वह स्तर भी कम्पित हो, जो मनुष्य की सन्नियता का मुख्य अवलम्ब है। जीविस ने भी इसीलिए कोलरिज की ये प्रसिद्ध पंक्तियाँ उद्धृत की हैं जो भारतीय गार्सना द्वारा भी समझित हैं क्योंकि यहाँ तो कला की भावना का क्षेत्र ही माना गया है —

Images however beautiful do not themselves characterize the poet. They become proofs of original genius only as far as they are modified by a predominant passion or by associated thought or images awakened by the passion.

इस सन्निहित गार्सनावाद (अलंकार की जगह विम्ब) ग्रहण, विम्ब केवल कविता में आगत विम्ब ही नहीं होने अपितु पूरी कविता भी एक विम्ब होती है) के आधार पर लीविस ने अनक उदाहरण देकर आधुनिक कविताओं का मूल्यांकन किया है और अंग्रेज आलोचकों के प्रसिद्ध "कामनसेस" के कारण काव्य और जीवन की एकता स्वतः ही उनका विवेचन में आ गई है।

गार्सना का यह है कि भारतीय ध्वनिवाद आज भी उपयोगी है परन्तु कष्ट गार्सना का है कि रस विभा सिद्धांत का अधानुकरण नहीं कर सकते।

मात्रवाद का भी नहीं, वास्तविकता के सम्बन्ध में 'संग्रहण' ही एकमात्र उपाय है।

यह स्मरणीय है कि आधुनिकों में डा० जगदीश गुप्त ध्वनिमिदान्त को अधिक महत्व देते हैं।

इसके अतिरिक्त भारतीय काव्यशास्त्रों और शिल्पशास्त्रों में अनेक सूत्र ऐसे हैं जैसे मघा-आलोक (Flashes) हैं जो हमारे विवेचन में सहायक हो सकते हैं। कारण यह है कि कर्मीरी काव्यशास्त्री अधिकांश सिद्धपरम्परा के साधक आचार्य थे जोर बुद्धिवाद पक्षित नर। आधुनिकों की तरह आनन्दबोधन और अभिनवगुप्त प्रातिभानानवाणी से और भरत तो म्मतिया और वयाकरणों की कट्टर परम्परा के घोर विरोधी थे। परम्परा के अघ विरोध के नाम पर आधुनिक नवयुवक सब को एक साथ डेल भेज देते हैं।

हिन्दी आलोचना में भी सभी तरह के जातोचक हैं। रसवाणियों ने भी रस का शास्त्रीय धारणा में संग्रहण प्रारम्भ कर दिया है किन्तु फिर भी रसाग्रह के कारण विश्वविद्यालयों में आलोचना की "आधुनिक विधि" का प्रयोग नहीं हो रहा है। भारतीय काव्यशास्त्र की शिक्षा-दीक्षा में ही छात्र इतना आतंकित हो जाता है कि या तो वह परम्परा को छोड़कर ही चर्चा की साँस ले पाता है अथवा परम्परा की स्वस्थ प्रवृत्तियों की छानबीन न कर मम्मट द्वारा की गई समन्विति को आदर्श मान लेता है। अतः सद्धान्तिक आलोचना में या तो 'जानकारी प्रदान' जाता है या फिर अध्यानुसरण। 'उद्धरणवाद' इसी दोष का फल है उद्धरण समर्थन या विरोध के लिए होते हैं प्रदान के लिए नहीं।

व्यावहारिक आलोचना में आलोचना का भवित्य अधिक उजाले लगता है क्योंकि किसी कृति पर विचार करते समय आलोचक विभिन्न विधियों का प्रयोग कर सकता है अतएव रसवाणी आलोचक मनोविज्ञानक भी हैं और मान्यवादी आलोचक शास्त्रों का भी अपनी दृष्टि से प्रयोग करते हैं और आधुनिक पान विज्ञान का भी (तत्त्वशास्त्र समाजशास्त्र इतिहास दर्शन आदि)। अब तक प्राचीन धरोहर की जाच पताल भी पूरी नहीं हो पाई है पाश्चात्य सिद्धांत का अवतरण भी अभी तक पूरा नहीं हो पाया है अतः जो विद्वान इन क्षेत्रों में व्यस्त हैं वही प्राचीन-आधुनिक साहित्य पर व्यावहारिक आलोचनाएँ लिखते समय एक मिश्रित प्रणाली का आविष्कार कर रहे हैं। पत्र-पत्रिकाओं के माध्यम से यह विधि धीरे धीरे जागरूक छात्रों और अध्यापकों द्वारा काठेजा विश्वविद्यालयों में भी अङ्कित—पल्लवित हो रही है। पाल्जयी कृतियाँ जो ही आधार बनाने वाले विद्यालयों में निरन्तर प्रतिनिधि की

नवीन प्रतिप्रियाआ को शीघ्र स्वीकृति नहीं मिल पाती अतः 'अध्यापकीय' आलोचना की उग्र आलोचना हो रही है, दूसरी ओर अध्यापक 'अराजकता' की गिफायत करते हैं।

ऐसी स्थिति में विद्यालयीय वातावरण और पत्र-पत्रिकाओं-स्वतंत्र ग्रांटियों और दृष्टि में निरंतर नकटय की आवश्यकता है। व्यक्ति स्तर पर अनवरत अध्यापक और छात्र इन कटघरों को काट रहे हैं किन्तु सस्थागत स्तर पर यह नकटय बढ़ना चाहिए ताकि सजन और आलोचन परस्पर विरोधी स्थितियों में न पड़ जाएँ।

इसके साथ ही आलोचना के प्रति सद्भावितक घणा से स्वयं साहित्य की ही हानि होगी क्योंकि मष्टि स्वयं अपने में जीवन की एक प्रकार की आलोचना भी है। आलोचना में मात्र प्रतिप्रिया व्यवत कर देने से श्रेष्ठता के स्तर धूमिल पट जाते हैं अतएव अपन समय तक के साहित्य और कला के श्रेष्ठ अंशों के आधार पर अध्यापक निष्कर्षों की प्राप्ति अवाञ्छनीय नहीं हैं। अवाञ्छनीय स्थिति तब आती है जब निवृत्त के प्रारम्भ में कथित 'तादात्म्यविधि' की उपेक्षा होती है और सिद्धान्तों का मनमाना आरोप होने लगता है। ऐसा नहीं हुआ है या हो रहा है यह कहना उतना ही गलत है जितना यह कहना कि आलोचना में सवत्र ऐसा ही हुआ है अथवा यह कि सद्भावितक आलोचना का अस्तित्व ही असम्भव है। भारतीय परम्परा को तो 'जिविवेकी मनुष्य' के लेखक ने आधुनिकता के लिए अधिक अनुकूल माना है। यहाँ सष्टि के प्रत्येक रूप का स्वागत हुआ है जीवन की सुन्दरता और असुन्दरता के विषय में भारतीय दृष्टि पश्चिमी दृष्टि में अधिक स्वस्थ और व्यापक है —

These (modern) are ideas that might be easily understood by an oriental. For the oriental opposites have never been put into separate water tight compartments as with the westerner as it is above so it is below. In the east the small is equal to the great for amid the endless expanse of countless universe each individual universe is but a grain of sand on the shores of Ganges and a grain of sand is equal of a universe. The lotus blooms in the mud and generally the oriental is as willing in his indifference to accept the ugly dross of existence as he is to its beauty where the Westerner might very well gag at the taste (1)

भारतीय कला में बाह्य अवयव-अनुरूपता की कभी चिन्ता नहीं की गई, जिस क्यूबवादी कला में ध्वनि पर ही ध्यान रहता है इसी प्रकार हमारी मूर्तिकला में आंतरिक मन स्थितियों की व्यञ्जना पर ही ध्यान रहा है। जिस प्रकार पाश्चात्य निम्नकार "पूर्वी" कला और काव्य से लाभ उठाते हैं उसी तरह हम अपने देश और एशिया के अन्य देशों की परम्परा को टटोलना चाहिए। जुग ने 'यूलिसिस' में 'पूर्वी आत्मा' के अस्तित्व को लक्षित किया था और 'यूलिसिस' "आधुनिकतम" उपन्यास माना जाता है। इसी तरह "भारतीय सगीत" में इ० एम० फीस्टर ने आधुनिकता का सवेत पाया था।^१ इसी तरह भारतीय काव्यविज्ञान में ध्वनिसिद्धांत, कला-आस्वादन प्रक्रिया के लिए साधारणीकरण सिद्धांत, भाषा शक्ति के लिए शब्दाशक्ति सिद्धांत और सौंदर्य विवेचन के लिए रस रमणीयता सिद्धांत आदि के प्रस्थान सूत्र हैं, जिनकी सहायता से हम निश्चित रूप से आलाचना को समृद्ध बना सकते हैं।

(१) वही, पृष्ठ, ४८

मूल्य और सदर्भ

मूल्य चिन्तन क नाम पर मूल्य-अवमूल्यन और अवमूलित चेतना की व्याप्ति और वृद्धि देखकर पुन मूल्य प्रतिष्ठा की प्रक्रिया इस दश की तरह अन्य दशा म भी मिलती है। श्री मिल्टन आर० कोनविटज ने मूल्य अवमूल्यन के लिए जॉसफ बुड और फ्रुच जस लॉको की कठोर आलोचना की है। जिस निराशा और रिक्तता का वर्तमान वस्तुगत परिस्थितियों का व्यक्तिगत प्रति-विम्ब न ममय कर दिग्भ्रम और निषेधवादिता को समाधान के रूप में पेश किया जाता है वह अपनी अंतिम यास्या म पलायनवृत्तिया को सतुष्ट करती है।¹

श्री कोनविटज न सामयिक जीवन की प्रवृत्ति को टी० एस० इलियट की इस कविता द्वारा स्पष्ट किया है —

I grow old

I grow old

I shall wear the bottoms of my trousers rolled

यह उदासी, अवसाद या ऊब ही आज की वास्तविक स्थिति है।

साहित्य म यह स्थिति सवत्र नहीं है इसके विरुद्ध स्वर भी है, फिर भी विधि परक मूल्यो और मानसिक स्थितियों को उतना महत्व नहीं दिया जाता और साथ ही ये विधि परक (पाजिटिव) स्थितियाँ जिन विचार-व्यवस्थाओं द्वारा उत्पन्न हुई थी उन्हें भी न मूल रूप म और न राशोधित रूप मे ही स्वीकार करने की प्रवृत्ति है अत मूल्यगत अस्पष्टता, स्थिरता और दिग्भ्रम की दशाएँ तक प्रापक उल्लभन क रूप मे प्रस्तुत हो रही हैं।

मूल्य, जीवन और चेतना की तरह पुरानी धारणा है। बुद्धिवादी और यथाथवादी विचारक मूल्य की गुण न मानकर उस वास्तविकता का एक अनोखा रूप मानत हैं कयाकि 'मूल्य' हमार वास्तविक जीवन क सदभ मे ही विवसित होते हैं। डार्विन न वारतविक जीवन का जीव शास्त्र के आलोक मे अध्ययन प्रस्तुत किया था। उसक अनुसार मूल्य की धारणा 'अस्तित्व' से

1 on the Nature of Value—मिल्टन आर कोनविटज 'यूयाक', 1946, पृष्ठ 4-6

सम्बन्धित है—वह 'शिव' को पारिभाषित करता हुआ कहता है कि 'शिव' वह है जो जीवित रहने में—वृद्धि और विनाश में योग देता है' इसी तरह 'सत्य' और 'सौन्दर्य' की व्याख्या, जिजीविषा, उसकी विनाश और वृद्धि सम्भव नहीं सम्भव है।

संमुख अलम्बन व अनुमान मनुष्य प्रकृति व बाहर का प्राणी नहीं है, यह प्रकृति के भीतर जीता है। इसमें अतिरिक्त वह प्राचीन मानववाचियों की तरह मनुष्य को विश्व का केंद्र भी नहीं मानता। वह प्रकृति में मनुष्य की वास्तविक स्थिति का समझ कर, उसी सन्दर्भ को मूल्य दृष्टि व सम्मुख रख कर मूल्य पर विचार करता है। जत शिव और अशिव को धारणा मानव कृत हैं।

उदाहरण के लिए अलम्बन शिव की धारणा का अर्थ करता है—मानव स्वभाव या मानव अस्तित्व अपने सर्वोत्तम रूप में शिव कहलाता है उसी तरह, जिस तरह, मानव सर्वोत्तम रूप में सत्य कहलाता है। यह शायद किसी स्वयंप्रकाशमान या निरपेक्ष विषयगत नहीं है बल्कि अस्तित्व के लिये किये गये मानव संघर्षों के मध्य, इस सत्य या मूल्य की प्राप्ति होता है अतः मूल्य अधिकतम तपित्त (सर्वोत्तम रूप) को प्राप्त करने का उपाय है इसीलिये उसका निरपेक्ष अध्ययन सम्भव नहीं है।

मूल्य का उदभव और विकास बाह्य और निश्चित सम्बन्धों में विभिन्न जीव वर्गों के प्रयत्नों द्वारा होता है अतः प्राकृतिक चुनाव (योग्यतम का अस्तित्व वृत्ता है) के साथ मूल्य का घनिष्ठ सम्बन्ध है। यह वस्तु अपने को स्थितियों के अनुसार विकसित कर सकने की योग्यता से युक्त तत्वों की उन तत्वा पर विजय है जो जड़ या आवश्यक परिवर्तन का अभाव है अतः इस विकास विजय व सम्भव नहीं विकसित मूल्य को 'अभीष्ट' की प्राप्ति प्राप्त होती है। मूल्य अवयव-संस्थान और बाह्य वातावरण या सन्दर्भ के संघर्ष और संगति के परिणाम होते हैं।

एक टायप वातावरण और अस्तित्व में दूसरे टायप से अधिक संगति बना रता है अर्थात् वह ऐसे मूल्यों का विकास कर लेता है जो उस टायप के अस्तित्व और विकास में अधिक सहायक हो सकते हैं परन्तु व मूल्य किसी युग के लिए प्रतिनिधि मूल्य बन जाते हैं। इस तरह अलम्बन इस तथ्य पर पहुँचा है कि मूल्य चिन्तन वस्तुतः प्रतिक्षण उपस्थित चुनौतियों का स्वाकार कर उनके अनुकूल अपने टायप बदलने का उपाय मात्र है।

माक्स-एंगेल्स का उक्त प्रयोग यदि विचारक भी मूल्य का ज्ञान अस्तित्व और वातावरण (दृश्य, विषय ज्ञान) व सम्बन्ध का प्रतिनिधि मानते

हैं। साहित्य में जीवन की तरह, वही मूल्य आगे चलते हैं जो उस 'जाति' या समूह के लिए अंतिम याख्या में कल्याण कारक होते हैं।

इस दृष्टि से भी मूल्यगत चिन्तन, प्रयाग या उद्देश्य से अलग करके नहीं किया जा सकता। इसीलिए 'मूल्य' व्यक्ति विशेष द्वारा प्रतिपादित होने पर भी 'व्यक्तिगत' नहीं हो सकता। मूल्य न पूणत वस्तुगत होते हैं और न पूणत व्यक्तिगत। ये वस्तु व्यक्ति के परस्पर सम्बन्धों, क्रिया प्रतिक्रियाओं, संधियों सगतियाँ के फल होते हैं।

इनमें प्रवृत्तिगत मूल्य भी हाते हैं यथा शिशु द्वारा माता के स्तन की खोज। इसी प्रकार मनुष्य स्वच्छता और स्त्री के हाव भाव को पसंद करता है, क्योंकि ये उसकी 'जाति' या 'टाइप' का निरंतरता देते हैं। इन्हें नतिवता का रूप दिया जा सकता है कि तु ये नतिवता के कारण स्वीकृत नहीं होते।

इसी तरह आर्थिक मूल्य प्रवृत्तिगत मूल्य और नतिक मूल्यों के मध्यवर्ती हाते हैं। नतिक मूल्यों से कोई समझ रहा नणय करता है कि उसका स्वरूप क्या होगा ? आर्थिक मूल्य इस सम्पत्ति स्थिति को सम्भव बनाते हैं, उदाहरण के लिये समाजवादी णों में नतिव मूल्य मानव शोषण के विरोधी हैं अतः वहाँ के आर्थिक मूल्य इस शोषण रहित समाज की स्वरूप स्थिति को सम्भव बनायेंगे—यदि वे अपने प्रयत्न में उक्त नतिक मूल्यों के विपरीत स्वरूप को सम्भव बनाने लगेंगे तो मनुष्य उनमें परिवर्तन की माग करेगा, अर्थात् तब नये आर्थिक मूल्यों की माग उठ खड़ी होगी। अतः आर्थिक मूल्य उच्चतर मूल्यों के साधन हाते हैं जिन समाजों में वे साध्य बनने लगते हैं वहाँ उच्चतर मूल्यों का हास प्रारम्भ हो जाता है।

सापक्षतावादी दृष्टि से नहीं बल्कि टुनिया और जिन्दगी को एक अज नबी या बेगान के नजरिए से देखने पर 'मूल्य' भ्रम प्रतीत होते हैं क्योंकि वे मानव के आविष्कार हैं। सदम से निगाह हटते ही, मूल्यों की सत्ता केवल आदमी के मन की बहक जसी लगने लग जाती है किन्तु स्पष्टतः यह अजनबी दशन है। जीवन में भाग लेने वाले और इसलिए बाहर भीतर ही नहीं, चारों ओर से सोचने वाले भोक्ता का यह दशन नहीं है।

क्या एकाकी मूल्य चिन्तन सम्भव है ? प्रियता-अप्रियता, सत्य-असत्य आदि मानव मानसों के परस्पर सम्बन्धों के सम्बन्ध में निर्णीत होते हैं अतः 'ज' का मूल्यगत चिन्तन सही है या गलत इसके लिए उसके अतिरिक्त अन्य मस्तिष्कों की जरूरत होती है। वस्तुतः मूल्य का जहास भी तभी सम्भव है जब 'ज' के विरुद्ध अन्य व्यक्ति धारणाएँ रखें और व्यवहार में यह साबित हो जाए कि 'ज' की धारणाएँ सत्य या अपूण प्रमाणित हो चुकी हैं अतः जब हम दूसरे का दृष्टि से अपने 'स्व' पर विचार करते हैं तभी मूल्य और सहा होने

की सम्भावना घनती है। अतः सही रूप में चिन्तन के लिए अथ चिन्तको और व्यवहार की आवश्यकता है। इस प्रकार अनेक उद्देश्या विचारों और इच्छाओं के सद्भ्रम मूल्यों का उद्भव और विकास होता है। मूल्य एक प्रकार का निणय होता है—प्रशंसापरक निणय और इसमें सवर्ण कोई सामाजिक सुभाव निहित रहता है अतः मूल्य निणय हमें सामाजिक होता है यत्नितगत नहीं।

कलागत और साहित्यिक सौन्दर्य या साधकता का निणय या प्रशंसा मूल्य मीमांसा ही है क्योंकि उसके निणयों में भी सामाजिक सुभाव निहित रहते हैं, इसलिए इन निणयों में अथ लोग भी भाग लत ह। यदि कोई कह कि अनिणय वास्तविक स्थिति है, और उसका दान और भाग एक मूल्य है तो उसे स्पष्ट भाषा में यह कहना चाहिए कि अनिणय निणय वरन के लिए आवश्यक प्रक्रिया है किन्तु निणय उसका अवश्यम्भावा परिणाम है। यदि निणय गलत साधित होगा तो पुनः अनिणय सत्त्व की प्रक्रिया से निणय किया जायगा अतः निणय ही वरण्य है प्रक्रिया के रूप से अनिणय आवश्यक हो सकता है।

अतमु खता के स्तर पर सत्य का दूसरा छोर वहिमु खता—वास्तविकता के स्तर पर होता है। इसमें सम्बन्ध का स्वरूप समझना है। मूल्यगत चिन्तन है।

यह स्मरणीय है कि हिन्दी के लयकों और कवियों ने मूल्यचिन्तन की आवश्यकता अनुभव की थी। समष्टिवाद द्वारा वहिमु खता मूल्यों पर अनापगाप आप्रह किये जाने के कारण, व्यक्ति की निरपक्ष नियति निरपक्ष मूल्य तथा साहित्य और निरपक्ष मूल्यचिन्तन का अनुमधान हुआ। पश्चिम के यतिवादियों ने हिन्दी के अनेक तरुणों की मूल्यचेतना का निरपक्षतावादी घनाया और उसके साथ बुद्धि एमी हवा चनी कि विवक हा काफूर हा चना जिमक वर पर भारतेरु युग से अत्र तक मध्यकालीन ह्यामगाल मूल्यों को उग्यात पका जान लगा था। यह विवक राजनाति में कल्याणकारी जनतंत्र जनतादिक समाजवाद, ममान में मानव याथ पर आधारित मानव मन्त्रध विद्याम विद्या के क्षेत्र में घनानिर्ण दृष्टि का विकास और अतमु खी मत्या या मूल्यों को वनानिक अनुमधान तथा कला-साहित्य के क्षेत्र में कला साहित्य का धम के क्षेत्र से मुक्त कर, व्यापक मानव चिन्त के लिये उमन प्रयाग आदि प्रवृत्तियों में प्रनिफलित हुआ था। इमा विवकवाद के आधार पर आधुनिक वनानिक तकनारा मन्धता आधारित है किन्तु यारोनीय विवकवाद का चिन्तन-मुद्धन में जा आपात पहुँचा, उमन स्वयं विवकवाद पर हा प्रश्न चिह्न उगया गया और गन्ना विचार-व्यवस्था (वाग हाग, मानव जाति) का अनासार विद्या जान लगा। अन्ध वि

और अनुभव व सामने विवेक की निम्न हानि लगी और व्यक्तिगत मूल्यों के सम्मुख 'सामाजिक मूल्यों' का हिकारत की नजर से देखा जाने लगा क्योंकि इन्हीं का दुरुपयोग विश्व-युद्ध (द्वितीय) में सभी विचारकों ने देखा। जत युद्ध और मरण की आशका ही आज के मूल्यचिंतन में सबसे बड़ी चुनौती बन गई और इस सदभ में पुराने समाधान और पुनर्जागरण (रिनेसा) युग के आशा उत्साह मूल्यतापूण प्रतीत होने लगे।

लेकिन इस मूल्यचिंतन के विकास में यह साबित नहीं हुआ कि मूल्य चिंतन निरपेक्ष होता है। आज की अमूर्त स्थिति भी वस्तुगत व्यक्तिगत कारणों से ही है। रसल और सात्रों जैसे चिंतक इसलिये नए नहीं हैं कि वे मानव का विश्व स्थिति को कमजोर और निरर्थक समझते हैं, बल्कि वे आज इसलिए नए हैं क्योंकि वे मूल्यचिंतन की जिस कमजोरी से यह युद्ध का सब विनाशक संकट उपजा है उसके विरुद्ध सन्निय हैं और भास में युद्धकामी राष्ट्र-नायकों की व्यवस्था पर मुकदमा चला रहे हैं।

दूसरी ओर समष्टिवाद्याओं के वनानिक दशन के नियम स्वयं समष्टिवादियों की व्यवस्था पर लागू किये जा रहे हैं और इस चीज आदि के अन्तर्विरोधों का पता लगाया जा रहा है। यह माना जाना लगा है कि जहाँ माप्य है वहाँ नवथा आदश स्थितियाँ नहीं हैं लेकिन आदर्शों और मूल्यों के बिना आदर्श स्थिति की ओर मानवता का उन्मुख नहीं किया जा सकता। इस प्रकार मानव जीवन और मानव मूल्यों वास्तविकता और आदर्श एक द्वन्द्वमय स्थिति में गतिमान हैं और वे प्रारम्भ से ही इस स्थिति में ही रहे हैं। इस द्वन्द्व का समझना ही वास्तविक मूल्यचिंतन है, क्योंकि तभी इन द्वन्द्वों से निद्वन्द्वता की आरंभ जा सकता है। इसका अर्थ यह नहीं है कि सवथा निद्वन्द्व स्थिति सम्भव है, फिर भी इस क्रम में माप्य बहुत से द्वन्द्वों पर विजय पाता है उदाहरण के लिये वह आदिम युग से अब तक अनेक प्रवृत्तिगत, आर्थिक, सामाजिक असमतियों पर विजय प्राप्त कर चुका है और फिर भी वह नये द्वन्द्वों की सृष्टि कर वठा है। अब नवमूल्यचिंतन के लिये ये नए द्वन्द्व ही चुनौतियाँ हैं जिन्हें दूर करने के क्रम में वह फिर नये अन्तर्विरोधों का विकास करेगा और इस तरह उनका यह अनवरत क्रम अतत बाल तक चलेगा, बावजूद कि दिग्भ्रम में प्रस्त मानव चेतना सामूहिक आत्महत्या (तृतीय विश्वयुद्ध) नहीं कर लेती। इस खतरे का महसूस करने पर भी विश्व के चिंतक और साहित्यकार अभी तक रसल और सात्र की तरह सन्निय नहीं हो सके और इस तरह की विविध स्तरों पर सन्नियताओं के अभाव में उनका मूल्यचिंतन निरपेक्ष, दिग्भ्रमक और पलायनवादी होता जा रहा है।

जिस तरह 'सूय' एवं 'जिम्' शब्द हैं और उन उद्देश्या, बांधनायतामा, भाष्ययतामा, विवागा और प्रयात्रना से गद्यया भिन्न करके दगना बठिन है, उगा तरह नवायता भा एत नतिम स्थिति है। उग 'प्रागत' व प्रसग म ही व्याख्यायित किया जा सकता है और 'प्राचीन' और 'नवा' की धारणाए परिपतनगाम हाती हैं।

साहित्यिक सांभ म नवीनता कबल कालगत धारणा न हाकर, अपूवता-वोधारमक धारणा है। अपूव' शब्द कालपरक भी है किन्तु अपूवता का यहाँ यह मतलब लिया जाता है कि इस रूप में यह वृत्ति पूर्वकाल में विद्यमान नहीं थी अतः अपूवता की धारणा में यह तत्त्व शामिल है कि 'पूर्व' या 'विगत' का उपकरण रूप में उपयोग करें भी अपूव वृत्ति की सृष्टि सम्भव है। अतः नवीनता का मतलब गुणात्मक दृष्टि से सबथा विलक्षण या अभूतपूर्व सृष्टि से हाता है, न कि यह कि उसकी सृष्टि में भतकालीन तत्वों या उपकरणों का उपयोग नहीं हाता।

चतना व स्तर पर भी यह विचार सही लगता है। नवीन चतनायुक्त स्रष्टा व मन का विचलेपण व न पर यह स्पष्ट हो जाता है कि उसकी चतना विगत, वतमान और भविष्य से सम्बन्धित उपकरणों से निर्मित हाती है। अतः कोई एक 'क्षण' भा 'जमश्चित्त क्षण' नहीं हो सकता। क्षणविगम में अथवा क्षणप्रवाह की स्थितियाँ में स्रष्टा जागन्क हाकर जिस 'अपूवता' को प्राप्त करता है उसमें 'विगत' उसी प्रकार रूपांतरित हो उठता है जिस प्रकार किसी भी नूतन पन्थ की सृष्टि में अदृश्य उपकरण नए रूप धारण कर लेते हैं। वस्तुतः अचेतन और चतन स्तरों में उपकरणों में विगत और वतमान में एक द्वन्द्व और संगति का प्रनिया कायस्त रहती है। प्रत्येक नवीनता एक दृश्यअदृश्य द्वन्द्व और अतः एक नवीन संगति का ही परिणाम हुआ करती है और यह द्वन्द्व इकहरा नहीं हाता क्यकि स्रष्टा की चतना में इकहरी स्थिति नहीं होती।

नवीन छायावाद भा भा और सबकायाकल्पकारी प्रगतिवाद भी किन्तु नई कविता में नवीनता व प्रति आप्रह अधिक मिलता है। केवल आइडिया गी या विचार व्यवस्था की दृष्टि से इस नहीं परना जा सकता क्यकि तारमप्लव से अब तब प्रत्येक विचारधारा व यक्ति नवानता की 100 में तत्पर हैं और सन ६० के पश्चात् ता चन् नवयुवकों ने यह भी 1 वित कर दिया है कि व किमा आइडियालजी का नहीं मानना चात्त जो भा परिवर्तन करना चाहत हैं। इस स्थिति में नवानता प्राप्ति एक

आत्मपरिचय की प्रक्रिया बन रही है, यो अनजान ही कोई न कोई विचार व्यवस्था इहे प्रभावित करती है। प्रतिबद्धता जागरूक भी हाती हैं और 'अबोध प्रतिबद्धता' भी होता है और प्रतिबद्धता चाह घोषित हो या अघाषित किसी न किसी परिणाम की ओर अवश्य उमुख हाती है।

किन्तु इन अतिम परिणतिया के प्रति पिछले २० वर्षों के बहुत कम हिंदी लेखक जागरूक हैं। उनमें अधिकांश का ध्यान केवल नवीनता पर ही अधिक है जबकि नवीनता की उपलब्धि में 'परिणाम-बोध' की भूमिका निर्णायक हो सकती है।

परिणाम बोध रहित नवीनता का प्रथम उपलब्धि यही है कि दश के आधुनिकीकरण के इस मापान में हमारा साहित्य और कला नवीनो मुख हैं। काय और गद्य में एक भवधा नवीन अभिव्यक्ति सम्मुख जाइ है जोर इस उपलब्धि में प्रचलित अधविश्वास के विपरीत सत्य यह है कि स्थानीय, कम प्रसिद्ध नवलेखकों की भूमिका अतिप्रसिद्ध और प्रतिष्ठित कवियों और लेखकों से कम महत्वपूर्ण नहीं रही है। अभी तक हिंदी में बम्बइया फिल्मों का प्रसिद्धनायकवाद ही अधिक प्रचलित है जबकि अभिव्यक्ति के नवीनीकरण में छोट बड़ जान वाले कवियों और लेखकों की भूमिका बहुत अधिक महत्वपूर्ण हाती है। जोर बर्षिक स्तर पर प्रचलित आधुनिकीकरण की विराट प्रक्रिया को ध्यान में रख कर देखने पर बड़े और प्रतिष्ठित नवीन लेखक और कवि अभी तक छाट हो प्रतीत हंगे और उनकी तुलना में बहुत से छोट मान जान वाले लेखक बड़े प्रमाणित हो उठगे वयाकि अतिप्रसिद्ध हिंदी लेखकों में विदेशी प्राल्प सम्मुख रखकर लिखने की प्रवृत्ति बहुत अधिक है जोर विदेशी साहित्यकार भारतीय नवीनता चाहत है अपनी नवीनता की पुनरावृत्ति से वे ऊब उठते हैं। अज्ञेय जी में इधर जो भारतीयता पर अत्यधिक बल मिलने लगा है, प्राचीन दशन (नूतन रहस्यवाद- 'आंगन के पार द्वार') की छायावादी ध्वनियाँ सुनाई पडने लगी हैं, उसका एक कारण शायद यह है कि वे विदेशों में किस तरह की नवीनता की मांग ह यह औरों से अधिक अभेय जानते हैं। फाकर, स्टैनबग जस लेखकों की नवीनता की 'सृजन प्रक्रिया' में स्थानीय रंग रूपा और उनके सदभ में भी बर्षिक समस्याओं के समाधान का सकेत है। अज्ञेय जी न हिन्साविभाग, राजस्थान विश्वविद्यालय जयपुर में एक व्याख्यान में कहा था कि मेरे उपयोग के विशेषकर 'अपने अपने अजनबी' में पश्चिमी योरोप के मृत्युमाध का विराध है। अघात उहोंने पश्चिमी योरोप का दृष्टिया और मानसिक स्थितिया का अनुकरण नहीं किया उनका विराध किया ह ॥

यदि यद्यत्तु तदा... (The text is highly illegible due to extreme blurring and low resolution. It appears to be a philosophical or historical discussion related to the page's title.)

अथ यथा मम... (This paragraph continues the text, discussing a specific concept or theory mentioned in the previous paragraph.)

वक्ष्ये और अभिव्यक्ति का... (This section discusses the relationship between 'वक्ष्ये' (likely 'वक्ष्य' or 'वक्ष्ये') and 'अभिव्यक्ति' (expression), and how they relate to 'वाद्यता' (musicality) and 'सूक्ष्मत्व' (subtlety).)

सवनाग के क्षण में सूक्ष्म अथवा वाद्यतीय आत्मा... (This final paragraph discusses 'सवनाग' (listening) and its connection to 'सूक्ष्म' (subtle), 'वाद्यतीय' (musical), and 'आत्मा' (soul/spirit), mentioning 'मर्यादा' (limit) and 'प्रयोजना' (purpose).)

स्थायी नवीनता की सृष्टि नहीं कर सकती क्योंकि विश्वविनाश की आगका समाप्त होने पर चीन-पाकिस्तान युद्ध के समय लिखी गई रचनाओं की तरह उनका मूल्य भी अस्थायी होगा। अतः आज की स्थितियों और आज के जीवन दान को एक करके देखना गलत है। स्थितियों का तीव्रता और गहराई से चित्रण होना चाहिए कुछ ही भी रहा है किन्तु जीवन विभी भी आगका, त्रास या भय से बटा है मृत्यु जीवन को कभी परास्त नहीं कर सकती, यह ता दानानिक भी प्रमाणित करते हैं।

वाङ्मयीयता के निष्पत्ति पर ही हम नवीन भाषा और सचेदना आदि का मूल्यांकन कर सकते हैं। इस सम्बन्ध में अनेक रूपगत उपलक्ष्या के अतिरिक्त एक बहुत बड़ा भ्रम यह फल हुआ है कि कथ्य और अभिव्यक्ति का सम्प्रेषण विधियाँ से कोई आंतरिक सम्बन्ध नहीं है, सम्प्रेषण सकेट का एक कारण यह भी है। वस्तुतः विशिष्टीकरण के कारण यह सकेट हुआ है।

आज का कवि अपने को 'यत्न करता है उसे कोई सुन समझे, यह उसके सम्मुख गौण प्रश्न है।' अकविता गुट के कवि जगन्नीस चतुर्वेदी का यह कथन एक नवीनता की सृष्टि अवश्य करेगा क्योंकि पुराने ढंग के कवि विनोदीकृत काव्य में विश्वास नहीं करते थे वे उस एक सावधानिक कला मानते थे, अतः उनकी सज्जन प्रक्रिया में नवीनता पर कम सचेदता पर अधिक ध्यान होता था। भाव विचार और जडाजेदया से वह प्रभावित करना चाहते थे किन्तु आज नवीन कविता उपवास्य और कहानी का अर्थ ही बदल गया है प्रयाजन और प्रक्रिया बल गई हैं, अतः उसका मूल्य भी बल गया है। सचाएँ पुरानी चल रही हैं अर्थ नये आ गये हैं। अतः नवीनता के मूल्यांकन में पुरानी सचाआ का यह नया अर्थ समझना अनिवाय हा गया है।

नई कविता नया उपवास्य, नयी कहानी (तथाकथित नयी कविता, नयी कहानी नहीं) समग्रतः विनोपना के लिए अथवा समानधर्माआ के लिए प्रस्तुत होती हैं भीड के लिए नहीं। अतः सादजनिक दृष्टि से अथवा बहत्तर समाज के लिए उनका मूल्य तभी हा सकता है जब समाज उन समानधर्माआ के स्तर पर अनुभव कर सके जा असभव है। अतः अनूतपूर्वता की सृष्टि में सुविधा भी है क्योंकि साधारण जनता आज के नाग कथा या काय-साहित्य को नहीं पढती। इस कला का वही रूप होता जा रहा है, जो अमूत चित्रकला का होता जा रहा है जिसे देखकर दानक उस वृत्ति में मनमान सचेदन, अनु-भूतियाँ और दृष्टियाँ पा सकता है यानी एक ही वृत्ति का अपने में अर्थ अस्पष्ट होता है। वह एक निराकार विधि पर जटिल स्थितियों का सकुल विम्ब

होती है। उससे प्रत्येक दशक अपनी मानसिक स्थिति, रसि, विचार, सस्कार आदि के अनुरूप प्रभाव ग्रहण कर सकता है। कलाकार अपने मत्तव्य का संप्रिपण कर ही नहीं सकता क्योंकि उसकी चेतना एक सकुल और अस्पष्ट प्रक्रिया में रहती और व्यक्त होता है। इस स्थिति में आज की नवीनतम कविता या कथा का विश्लेषण, विवेचन, अध्यापन सम्प्रेषण आदि कठिन है। इसका मूल्य यही है कि आज की जटिल स्थितियों के ये सांकेतिक चित्रण हमारी संवेदना कल्पना भावना के लिए (बुद्धि के लिए नहीं क्योंकि वह धारणाओं में ही बाधकर निणय कर सकती है) उत्तेजक उत्प्रेरक होते हैं और उन्हें देख कर या पढ़ कर (ठोस कविता में दोनों साथ एक साथ होते हैं) हम एक निर्बाध उड़ान में या एक अस्पष्ट किंतु गहरे उल्लस हुए सांकेतिक अनुभव में डूबते हैं और इस माध्यम से इस बोध पर भी पहुँच सकते हैं कि जीवन मूलतः ऐसा ही अबोधिक (इंशानल) सर्पिल निष्प्रयोजन और निमूल्य हाता है। इस तरह के कलात्मक अनुभव में स्पष्ट नवीनता अवश्य है और उससे पूर्व रूप विशेषकर चित्रकला में, आग्नि चित्रकला और प्राचीन मिथ में कुछ सादृश्य भी पा सकते हैं किन्तु यह नवीनतम सृष्टि अति क स्तर तक पहुँच कर पन सरलता की माँग को अपने गम में प्रकट करती। यह भी कि यह सभ्यताकाल हमारा नहीं चल सकता और न विवेकवाद का विरुद्ध प्रति प्रियावण उत्पन्न प्रचलित अविवेकवाद ही रास्ता चल सकता है।

किन्तु यह तो त्रवात्मिक दृष्टि से मूल्यांकन हुआ। सम्प्रति नवीनतम एम्बड" और अकविताओं आदि की वाद्यनीयता क्या है? स्वयं नवीनता ही इनकी वाद्यनीयता है। य ध्यानात्मक बन सकती है अतः चर्चित भी हो सकती है। य विषय स्वयं अपने में एक बड़ा मूल्य है क्योंकि वह एकतरफ़ा और अभिन्नता को समाप्त कर समृद्धि देता है किन्तु जिन तरह पश्चिमी योरोप और अमेरिका में आज अति क स्तर तक पहुँच कर आग्नि में नवीनता मनुलित होता जा रही है और जटिल में जटिल जल आनाचक भी कश्चित् जग कविता का (कश्चित् जगज) दूसरे दर्जे का काव्य मानना है उगी तरह जब मय नवीन स्तर और कवि प्रतिष्ठित है। ऐसे और आधुनिकीकरण की प्रक्रिया प्रत्येक स्तर पर पूरा हो गयी तब मही मूल्यांकन हो मगना क्या कि तमी वाद्यनीयता का बाध निविदा रूप में जरेगा। तब तब विनाश हुए कला और मनुलित विवेकवाद का यह दृश्य गतिमान रहगा और प्रियता और अप्रियता का स्वरा तर्जों और आराणा प्रयाराणा का मगान हम अभी वाली मगमय तद मुनन का मिश्रण रहगा।

भारतीय काव्यशास्त्र की सामयिक सार्थकता

क्या नवीन या जाधुनिक साहित्य के विवचन में प्राचीन काव्यशास्त्र की कोई उपमोगिता है अथवा प्राचीन धारणाओं का उल्लेख सिर्फ ऐतिहासिक महत्व रखता है—यह प्रश्न वस्तुतः महत्वपूर्ण है क्योंकि इससे यह पता चलता है कि अभी हम इस सभ्यता के मधुमे (प्राचीन नवीन देश विदेश, धर्म विज्ञान आदि) के मध्य सगति खोजना चाहते हैं। यदि दृढ़ है तो किसी न किसी प्रकार की सगति की तलाश अनिवार्य होगी।

मुझ लगता है कि प्राचीन का सवाल विज्ञान के क्षेत्र में जल्द ही तो हो जाता है। नए आविष्कार के बाद पुराने आविष्कार सिर्फ ऐतिहासिक महत्व के रह जाते हैं। दृढ़तामय भौतिकवादी दृष्टि के पूर्व का यांत्रिक भौतिकवाद आज 'असम्बद्ध' हो गया है क्योंकि उसके प्रयोग से विप्लवित या गलत उत्तर मिलेंगे। गुढ़ विज्ञान में 'सापेक्षता और अनियतिवाद' (Principle of Indeterminacy) का सूत्रा का पहले के स्थूल नियतिवादी सूत्र अब 'असम्बद्ध' हो गया है विज्ञान के क्षेत्र में 'गूटन' का फामूला आज कौन प्रयोग में लाता है ?

किन्तु विज्ञान की 'प्राचीन' के प्रति इस तरह की बेलाग दृष्टि मानविकी के क्षेत्र में नहीं दिखाई पड़ती। सच यह है कि मानविकी 'मनुष्य से सम्बन्धित है' पत्थर से नहीं। पत्थर के विषय में नया फामूला पुराने को अपदस्य कर देता है किन्तु 'मनुष्य' के विषय में पुराने फामूले भी दो स्तरों पर मुख्यतः उपयोगी रहते हैं—(१) मनुष्य में प्राकृतिक स्तर' बहुत कम बदलता है। यह स्तर आधुनिक युग में भी सक्रिय है और उम्मीद यह है कि अगर मनुष्य के प्राकृतिक गठन में रसायनिक परिवर्तनों द्वारा उस 'अमानव' या 'मानवतर' नही बना दिया गया तो यह प्राकृतिक स्तर रहेगा और इस स्तर की, इसके 'स्वभाव की पहचान प्राचीन का' में ही हो चुकी थी। (२) मानव के सज्जन (काव्य दर्शन, धर्म मिथ, नीति या मृत्यु) के सम्बन्ध में चिंतन सज्जन के स्वरूप और उसकी विशिष्टताओं का ज्ञान। इस क्षेत्र में प्राचीनों ने पर्याप्त धर्म किया था।

इसमें जो निष्कर्ष तात्कालिक सज्जन की विशिष्टता का मनन कर, सामायिकरण प्रक्रिया द्वारा प्राप्त किये गए हैं, उनका आधुनिक युग में परि

शोधन (और पूरा त्याग भी) करना पड़ता है क्योंकि आधुनिक सज्जन (काव्य, कला, दर्शन आदि) प्राचीन सज्जन से, बहुत भिन्न हो गया है। उदाहरणतः आज की अमूर्त कला और काव्य अथवा अतिव्याघवादी कला या काव्य की याह्या रससिद्धांत की शतावली में करना दुःसाध्य है क्योंकि रससिद्धांत मुख्यतः नाट्य के सन्तुष्ट में विकसित हुआ था और भारतीय रूपको का मुख्य उद्देश्य मौलिक चरित्र चित्रण या मूल्यांकन का वर्णन नहीं था न उनकी रचना सनमणशील सभ्यता में हुई थी। उनकी रचना का सद्बोध ब्राह्मणवादी संस्कृति और सामंती समाज संघटना का सद्बोध था जिसमें नाट्य का उद्देश्य मनो रजन और श्रोताओं को प्राकृतिकस्तर से सीधे जुड़े स्थायी भावों (रति, हास, क्रोध आदि) में निमग्न करना था अतः नाट्य लेखक नाट्य उत्पादक (भरत) और प्रेक्षकों के लिये 'अविरोध' (मूल्यों और मानसिक स्थिति की दृष्टि से) की हालत में रहना स्वाभाविक लगता था। नाट्यकला का आधुनिक कला और साहित्य की तरह उद्देश्य 'परिवर्तन नहीं था। उसी स्थिति में रहकर—स्वीकृत भावताओं के आधार पर कुछ समय के लिये कला में तमय होना ही उसका उद्देश्य था।

यही स्थिति भरत के बाद रचे गए मस्त्रुत में लिखित उस काव्य की थी जो पाठकों या श्रोताओं में किसी एक स्थायीभाव को संचारी आदि से पुष्ट कर, रसमग्नता जागृत कर देता था। काव्यिक अन्वेषण माघ भारवि श्रीहृष, अमरक वगैरह सभी रानानारायण में चमत्कृत करने की रचि होने पर भी मुख्य प्रवृत्ति भाव विगम में पाठकों को 'तमय करना ही था। भावों के विषय में एक सरल दृष्टि स्वीकृत थी जिगम एक प्रमुग भाव के साथ दूसरा की समति पर ध्यान अधिक था विरोध पर नहीं।

अतएव इग भावात्मा मजन का कारण विगिष्ट संस्कृति, विगिष्ट समाज संघटन और विगिष्ट रचना प्रक्रिया थी। इससे 'रससिद्धांत एक विगिष्ट प्रकार का काव्य या नाट्य संघटन का उगम प्राप्त निष्पत्ति के रूप में प्रस्तुत हुआ था।

प्रायः मान्यता में भी भावनाओं का वर्णन है किन्तु यहाँ निविध्न रग प्राप्त क्या रहा होगा? कारण यह है कि उग मानसिक में मार विघ्नों को दूर कर रग प्रवाह उत्पन्न करने पर बल नहीं है बल्कि जीवन में मकतल विराधा आदि का ही माघा सामना किया गया है। उन्हें मनभने का प्रयास किया गया है अतः पाठकाव्य संजन दृष्टमय है मुख्यतः रगमय नहीं। यह रचि का अन्तर्गत तरल का मन्वनिधों का अन्तर्गत का प्रश्न है। यहाँ मन्व है कि दृष्ट प्रश्न रग आधुनिक युग में प्रायः नाट्य अधिक मन्वट प्रतीत

होते हैं, जो भारतीय नाटका को देखकर हृदय में हाय उठती है, कितने भाग्यशाली व ध प्राचीन लोग कोढ़ प्रश्न नहीं, असन्तोष नहीं, विरोध नहीं। साथ ही यह भी मन में जाता है कि वे पूवज कितने सरल थे। अब निम्न 'द्वि' हो कर रस भोगने का वह अवसर कहा है ? यह सम्भव है कि निम्न 'द्वि' उत्तर युग' (यह प्रश्न युग है) में पुन रससाहित्य 'सम्बद्ध' लगने लगे, लेकिन कौन जानता है क्या होगा ? फिर प्रश्न सिर्फ प्रश्न ।

लेकिन सांस्कृतिक सज्जन के आधार पर, उस समय तक विकसित, बौद्धिक अस्त्र-शास्त्रों (याय, भीमासा वदात, बौद्धदशन, कामसूत्र आदि) की सहायता से, पूवजा ने 'काव्यशास्त्र' की प्रकृति की ओर भी ध्यान आकर्षित किया है। इसके सिवा काव्य कला आदि के स्वरूप, प्रयोजन, हतु प्रभाव, कवि-श्राता कवि पाठक, कवि-अभिनेता-प्रेक्षक आदि के सम्बन्ध (सम्प्रेषण की समस्या) वगैरह पर प्राचीनाने करीब-करीब सभी व सवाल पूछे हैं, जिनसे हम आज पीडित हैं। इस प्रकार काव्य और कला की 'तात्त्विक' या सद्भाषितक चर्चा के लिये प्राचीन काव्य शास्त्र की उसी प्रकार उपक्षा असम्भव है, जिस प्रकार इतिहास दान' के लिए प्राचीनाने की धारणाओं ('काल' और इतिहास' का चरमिद्धात 'ह्यासवाद'-इतिहास की मिथ रूप में प्रस्तुति' आदि) आधुनिक इतिहास दशन के लिए अनिवाय है। उनमें यत्र तत्र इतनी 'अतट्ट ट्टियाँ' हैं कि हमारी अपनी आधुनिक अतट्ट ट्टियो में कभी-कभी नो अद्भुत सादृश्य दिखाई पड़ता है। अतएव प्राचीन काव्यशास्त्र के किसी सम्प्रदाय को यथावत नहीं अपनाया जा सकता न किसी सिद्धांत को काव्यनिकष बनाया जा सकता है लेकिन काव्य और कला में सम्बन्धित प्रत्येक सामान्य प्रश्न पर (कविता क्या है कला क्या है प्रयोजन क्या है, प्रभाव कस होता है वगैरह) प्राचीन-काव्य शास्त्र (प्लेटो, जरस्तू की तरह भरत, वामन अभिनवगुप्त आदि) में ऐसे धीजमय हैं, ऐम आलोक (पत्ता) हैं कि गम्भीर विदेशी कला तत्ववेत्ता भी चकित रह जाते हैं।

इस सम्बन्ध में प्राचीन और आधुनिक दोनों में जल्दबाजी और अति वात् से काम लिया है। परम्पराप्रियता का अर्थ यह नहीं है कि पिक्कासो, टी० एस० इलियट, जेम्स ज्वायम या अन्य की कृतियाँ में 'रस' सिद्धांत का प्रयोग कृति की श्रेष्ठता के निणय के लिए किया जाए क्योंकि इन रचनाकारों में श्रेष्ठता का ध्यान पाठक को भावविभोर करना नहीं तामय करना नहीं—जीवन को समझने के लिए प्रेरित करना है। आधुनिक जीवन बहुत उन्मा हुआ जीवन है, उमम टुम जोर मात्र ने दगादक, पदों के पाछे टिप

रहते हैं और कहा य भी विद्युत् स लगत हैं । प्रयोगो मुग्धो, परिवर्तनप्रिय सम्भ्यता म रिपरता न र्स्याः की है । मायताआ की, न सम्भ्य-धों की अत कलावार या तो इस भ्रमविनाश मयाप की उत्तमता की आर ध्यान आकषित करे या फिर यह पाठक को भगभोर उम चिन्ता ताकि वह अनाधुनिक मोह निद्रा (ईश्वर, धर्म, दयायी सम्बन्ध राष्ट्रप्रेम जातिप्रेम परिवारप्रम प्रेमी प्रेमिका वा प्रेम, सफलता प्रेम, महत्वाकांक्षा वगैरह) स जने । त्विन इसके लिए यह उद्बोधन का माग भी नहीं अपना सकता क्योंकि उद्बोधन तब सम्भव है, जब लक्ष्य स्पष्ट हो । आधुनिक कला इसीलिए पचीदशी स भरी हुई है त्विन जब रचनकार साफ वह नहीं पाता तब वह इगारे करता है । अजीबोगरीब तरीके अपनाता है पुराने गिल्प को तोड़ता है फलत 'रस सिद्धांत' स नहा, आधुनिक रचना प्रक्रिया को ध्वनि के आधार पर कुछ समझा जा सकता है ।

यह स्मरणीय है कि 'ध्वनि' के लिए सकेत आनन्दधन को भरत के रससूत्र से ही मिला होगा बयाकि नाट्य के सद्भ म प्रयुक्त रस सूत्र को काव्य मान के लिए प्रयुक्त कर परवर्ती जाचार्यों म ध्वनिकार न उसम यह सकेत लिया था कि काव्य कथित नहीं होता विभावानुभावादि द्वारा कवि की चित्तवृत्ति सकृत् ही हो सकती है । यदि रससूत्र को आप इतने 'सामान्य' रूप मे ग्रहण कर सकें तो ध्वनि सिद्धांत के जनक होने का भी उस ही गौरव मिल सकता है ।

किसी सजन म पाशों परिस्थितिया और उनकी प्रतिप्रियाओ का ही वर्णन होता है । जैसे किसी भोज्यपदार्थ म अनेक द्रव्यो क विद्युत् सयाजन से एक विशय आस्वाद (रस) उत्पन्न हो जाता है, उसी प्रकार कला और कायादि की सत्ति के 'आस्वाद' (या उसे आप जो भी नाम दें) का रहस्य कला के द्रव्य के विनिष्ट सयोजन म है । इस तरह रससूत्र आपको कायमाय की रचना प्रक्रिया का रहस्यदशक लग सकता है । इसी तरह ध्वनिकार न उसमे कला की ध्वन्यात्मकता का सकेत ग्रहण किया था ।

अत आधुनिक कला के परीक्षण के लिए रस सिद्धांत की प्रचलित कोटिया की नहा अपनाया जा सकता कि 'तु कला या काव्य मात्र क स्वभाव के परीक्षण म प्राचीना से सूत्र और सकेत आप पा सकते हैं । आगे का काय स्वय आप को ही करना होगा क्योंकि प्राचीन भारतीय का दशासन, काव्य का शास्त्र है आलोचना की पुस्तक नहीं । 'शास्त्र' की उपयोगिता इस बात पर निर्भर है कि आप किस दृष्टि से उस दखत हैं 'शास्त्र' को 'कामधनु' मी अय म कहा गया है ।

यह देखने योग्य तथ्य है कि काव्य शास्त्र में क्या है, यह अभी तक अधिक समझाया गया है। उसे इगारे भी किये गये हैं कि इस तरह शास्त्र से लाभ उठाया जा सकता है। उसे 'आधुनिक' शब्दों में भी पग करने की कोशिश हुई है। इस काय की प्रशंसा होनी चाहिए लेकिन निन्दा का कारण यह है कि पूव सजन पर आधारित सिद्धांत, उससे भिन्न स्वभाव वाल सजन पर फामू ल की तरह लागू कर दिये जाने हैं। यह शास्त्र के प्रति अमाय है, परम्परा का दुस्प्रयोग है। इससे चिढकर आधुनिक उस शास्त्र या परम्परा का ही निषेध कर देता है न वाम रहगा न वासुरी वजेगी।

लकिन यह भी अतिवाद है। कला और कायादि के विषय में 'सामाय चिंतन' प्रकारांतर से सामयिक कला का भी हित करना है। यह स्वय एक शास्त्रीय चर्चा ही है कि परम्परा की आधुनिकता के लिये क्या सम्प्रद्धता है ?

'सामाय चिंतन' के रूप में अलंकार, रीति, ध्वनि, वश्रोक्ति, अनुमति, गब्दाति गुण दोष (विभाजनवाद का छोडकर) आदि की धारणाएँ आधुनिक कलाकाव्य-दशन के लिये अनिवाय हैं। इनमें प्राचीनों ने न रस के आधार पर सगति स्थापित का थी, आप इस तरह की सगति को अस्वीकार कर सकते हैं। रसपरक काय का रुचि विशेष मान सकते हैं लेकिन काव्य की तत्व चर्चा के लिये अलंकार सम्प्रदाय में जो साहृदय और विरोध की मनो यनानिक धारणा है, रिम्ब चचा में उमनी कसे अपक्षा करेंगे ? शली पर निबंध लिखत समय अगर वामन शली का स वष गुण (चित्त वृत्ति स्वभाव, व्यक्तित्व) में स्थापित करव जापको शली का मम उद्घाटित करने में मदद देते है तो जापका उसी धारणा के लिये किसी विदगा के सम्मुख वामन को उद्घत करने में क्या राज लगती है ? इसा तरह काव्यप्रक्रिया सवेतात्मक होती है इस इगारे में जाप यदि किसी सकुल रचना' का विश्लेषण करें और देखें कि किस तरह के प्रभाव के लिये किस गद्द को चुना गया है उसकी भूजें वहाँ तक ल जाती हैं, कवि का इरादा क्या है 'अनकहा' क्या रह गया है इन प्रश्नों पर ध्वनिदान मन्द कर सकता है। और काव्य की अध प्रक्रिया के लिये गद्द गतिया का विवचन तो आधुनिक अध विज्ञान की एक पूवगात्ता सा सगता है यह रिगाम की पुस्तक 'अध वा अध' पढकर जाना जा सकता है।

भारतीय काव्य शास्त्र में मूत्र अधिक गर्भिले हैं क्योंकि वर्षों किसी यात पर अधिकाधिक मनन व बाद उनकी रचना हाती थी अत जो आधुनिक विचारक, किसी मूत्र का पढकर, अपनी सृजनात्मक कल्पना व बल पर चचित

समस्या के सारे पक्षों, शकाआ, समाधानों की पुनः स्रष्टि नहीं कर सकता, शास्त्र उसके लिये नहीं हैं। यह अजीब विदम्बना है कि जो स्वतन्त्र चिंतन कर सकते हैं, वे तो परम्परा के प्रति नियेध का हस्त अपनाते हैं और जो सिर्फ 'टीकाकार' या मात्र भाष्यकार हैं उन्हें शास्त्र का सजनात्मक प्रयोक्ता कहा जा रहा है। अब समय आ गया है कि साहित्य चिंतक 'समस्या-मुक्त' हस्त अपनाएँ। जो समस्या लें, उस पर प्राचीन, नवीन जहाँ जो कुछ आलोक मिले, उसे अकुठ भाव से ग्रहण कर। ममलन 'सम्प्रपण की समस्या पुरानी भी है, आधुनिक भी है। अब इस पर साधारणीकरण के सिद्धांत से अगर कुछ ब्रोध मिलता है तो ठीक अथवा समाज मनोविज्ञान के पास जाइए। उसे उलट कर घटने पर वक्त यह होगा कि न केवल साधारणीकरण का सिद्धांत पर्याप्त है, न मात्र समाज मनोविज्ञान।

साहित्यिक आलोचना का संकट यही है कि हम केवल काव्य शास्त्री, 'इकहरे' आधुनिक (परम्परा के नियेधकर्ता) अथवा कोरे मनोविद्वलप या कोरे समाजशास्त्री हो जाते हैं। विनियमता के हस्त मुगम मानव सम्बन्धित किसी भी प्रश्न पर विचार करते समय न तो प्राचीन को छोटा जा सकता है और न उसी के निकष पर नवीन रचनाओं का बरल दिया जा सकता है लेकिन इस 'सबसमटू' अथवा 'इंग्रीप्रेडिट' चिंतन के लिये न प्राचीन आचाय प्रस्तुत हैं और न अत्याधुनिक। लेकिन सही रास्ता यही है।

सृजन-प्रक्रिया में सापेक्षतावाद

भारतवर्ष में वाच्य सृजन प्रक्रिया का उल्लेख सर्वप्रथम भरत मुनि के नाट्यशास्त्र में मिलता है। भरतपूर्व जाचार्यों के सक्षिप्त उद्धरण भी नाट्यशास्त्र में ही मिलने हैं। सृजनप्रक्रिया व मन्त्रध में भरत के मत को 'वस्तुवादी' और 'यत्तिवादी'—दो दृष्टियों से समझाया गया है। प्राचीन आचार्यों की व्याख्याएँ भी या तो वस्तुवादी हैं या 'यत्तिवादी'। सापेक्षतावादी दृष्टि से की गयी व्याख्याएँ बहुत कम मिलती हैं इसमें अनेक भ्रमा की सृष्टि हो गयी है।

संपूर्ण कलाशास्त्र का प्रयोजन जानद है— यह दृष्टि उपनिषद काल से ही इस देश में स्वीकृत रही है। यह अवश्य है कि इस आनन्द के कारण कभी हित और कभी अतः प्रकृति' मान गये हैं। कलाओं से प्राप्त इस आनन्द को ही यहाँ रस की मन्त्रा दी गयी है, यह रस' का व्यापकतम प्रयोग है। नाट्यशास्त्र में मुख्यतः रस नाट्य व सदभ में ही चर्चित हुआ है इसलिए बुद्ध विद्वान अब यह मानना चाहते हैं कि रस का संबंध नाट्य से ही है, अन्य कलाशास्त्रों व साथ उसका माथात अथवा नाट्य के मदश यथावत संबंध नहीं है। किन्तु अब भी अनेक विद्वान यह मानते हैं कि भरत का नाट्यशास्त्र वस्तुतः कलाशास्त्र या सौंदर्यशास्त्र है जो प्रमुखतः नाट्य पर इस विधि से प्रकाश प्रशिक्षित करता है कि उसके साथ-साथ कलाशास्त्र पर भी प्रकाश पड़ता चलता है। जिस प्रकार अरस्तू का वाच्यशास्त्र, वाच्यशास्त्र होने के साथ-साथ कलाशास्त्र भी है उसी प्रकार नाट्यशास्त्र कलाशास्त्र भी है। यह आवश्यक नहीं है कि भरत ने नाट्य पर विचार करते समय कला और वाच्य पर ध्यान ही न दिया है, क्योंकि नाट्य एक समन्वित कला है। नाट्य में संगीत, म्यापत्य चित्र, कायादि सभी कलाओं का प्रयोग होता ही है।

अतः सृजन प्रक्रिया के लिए भी भरत व नाट्यशास्त्र का अनुसंधान यथ्य नहीं है। भरत की दृष्टि वस्तुमूलक थी—इस मत की स्थापना डा० सुरेंद्र वार्लिंगे ने की है। इस मत के अनुसार, रस आस्वाद्य पदार्थ है। वह आस्वादस्वरूप न होकर आस्वाद्यस्वरूप है। जिस प्रकार नाना व्यंजन-औषधि आदि द्रव्यों के मयोग से रस निष्पत्ति होती है उसी प्रकार नाना 'भावों' के उद्गम में नाट्य में रस निष्पत्ति होती है। भरत ने 'भाव' शब्द को केवल मनाविचार अथवा ग्रहण नहीं किया है, भाव शब्द में मानसिक स्थितियों के

अतिरिक्त समस्त विद्याओं और पंथों की भी गंगा बन सी गया है। अतः विभिन्न पंथों का मेलन ही जगत् 'साक्षात्कार' का वास्तविक साधन है। अतः ही गंगा भावार्थ का समयोग से समग्रदृष्टि होती है। द्रव्य गुण तत्त्व हैं। जो विद्या 'रस' का 'गुण' मानते हैं, वे रस का आस्वादन ही उपाय मानते हैं।

इसके विपरीत, आचार्य अभिनवगुप्त ने रस को आस्वादन ही माना है 'व्यवसाय का भोग का अतिरिक्त रस ही कहा जा सकता है। गंगा नदी पृथ्वी है। यह रस के प्रति व्यक्तित्वानुसार ही है। आधुनिक भाषा में प्रथम व्याख्या दृश्यगत (ऑब्जेक्टिव) और द्वितीय व्याख्या द्रष्टागत (सब्सिक्टिव) है।

यह कहना आवश्यक है कि भारत में पूर्व कतिपय आचार्य रस को 'द्रव्य' ही मानते थे। अभिनवगुप्त ने एक साम्यमतानुयायी मत को उद्धृत भी किया है जो रस का वस्तुमूलक ही मानता था। यह आचार्य स्पष्टतः बाह्य विषय-सामग्री को ही 'रस' कहते हैं। क्योंकि यह सामग्री सुप्त-रूप में जागरण में समर्थ होती है अतः 'प्रस्तुत सुप्त रूप अनन्यकृतियुक्त विषय-सामग्री ही रस है।'

यह विचार उसी प्रकार का है जमा हम आज का साम्यशास्त्र में देखते हैं। सौंदर्य को द्रष्टागत या दृश्यगत मान कर ही यह सारा विग्रह चल रहा है। कई विचारक इन परस्पर विरोधी मतों में सम वय स्थापित करना चाहते हैं किन्तु उनका सम वय उनका दोनों मतों का मिश्रण बन जाता है। सौंदर्य या रस वस्तुतः द्रष्टा और दृश्य का, अथवा यन्त्र और परिस्थिति के द्वन्द्व का सम वय है। वह द्रष्टा और दृश्य का साधारण सम वय नहीं है अपितु द्वन्द्व-आत्मक सम वय है।

क्या भारत इस द्वन्द्व-आत्मक सम वय से परिचित था? उन्हीं रस की सृजन प्रक्रिया को जिस प्रकार समझाया है उससे तो यही प्रतीत होता है कि वह इस द्वन्द्व-आत्मक सम वय से परिचित था। निस्सन्देह भारत का यह प्राप्ति जीवन निरीक्षण का माध्यम से हुई थी किसी वाद या दशन के माध्यम से नहीं। न तो भारत मनोविज्ञान के विशेषज्ञ थे, न आधुनिक इतिहास के सिद्धांत से परिचित थे, अतः उनकी उपलब्धि का आधार मानव जीवन का विभिन्न परिस्थितियों में अध्ययन ही था तभी उन पर आधुनिक मतों का आरोप असंभव है। किन्तु कोई वाद या दशन भी जीवन निरीक्षण से ही प्राप्त होता है। प्रायः किसी दार्शनिक के किसी वाद की पुष्टि किसी ऐसे लक्षक के प्रयोग से ही जाती है जो वनानिक अर्थ में दार्शनिक नहीं होता है। प्रायः साधारण व्यक्ति और विशेषज्ञ एक ही निष्पत्ति पर पहुँचते हुए दिखायी पड़ते हैं यद्यपि उनके निष्पत्ति पर पहुँचने की विधि में बहुत अंतर होता है। अतः

यदि भारत की सृजन प्रक्रिया में सापेक्षतावाद मिलता है तो यह कोई आश्चर्य की बात नहीं है।

कला और साहित्य में दा तत्व प्रक्रिया प्रक्रियात्मक सघन में आते हैं—मानव और प्रकृति तथा मानव और समाज। मानव जब स्वयं मानव की अंत प्रकृति का विश्लेषण करता है तब भी वह सत्रया तटस्थ व्यक्ति की तरह नहीं हो सकता। उसका तटस्थ विचार एक ऐसी व्यक्ति का होता है जो अंतर्विश्लेषण की प्रक्रिया में भोक्ता और तटस्थ दोनों होता है, अतः 'सापेक्ष तटस्थता और 'सापेक्ष' भोग की स्थिति में ही विचार और विश्लेषण होता है। मनुष्य न तो स्वयं का भाग कर नहीं जा सकता है, और न 'बाह्य' से। उसका स्वयं बाह्य का ही एक अंश है जैसा कि 'बाह्य प्रवाह का ही बिंदु होने के कारण निरपेक्ष स्वयं की धारणा ही अंतर्निहित है। तभी भारत ने सृजन प्रक्रिया में बाह्य विभावादि नाट्य विषयों की कलापूर्ण प्रस्तुति को 'रस' कहा है और साथ ही उन्हें 'सुखदुःखात्मक' भी माना है क्योंकि विभावादि के प्रति हमारा रागात्मक संबंध एक सहज स्वीकृत तथ्य है। 'परत' कहने ही हमारी चेतना के संस्कार अनभंग्य उठते हैं एक विशेष मूर्ति स्वयं हमारी चेतना में उदित हो उठता है अतः द्रष्टा और दृश्य का संबंध निरपेक्ष वगैरह नहीं है। सम्पूर्ण दृश्य हमारी चेतना में मायात सम्प्राप्य होने के कारण 'कला कला के लिए' सिद्धांत को मानने वाले विद्वान सहज ही इस भ्रम में पड़ गये कि कला एक परम स्वतंत्र प्रक्रिया है और वह प्रयाजन रहित है, उसका प्रयोजन वह स्वयं है। यह सिद्धांत स्पष्टतः सनुष्य पर सामाजिक प्राकृतिक प्रभाव को अस्वीकार करता है। जैसा कि अनुभूति का प्रतिक्रिया सदाबहीन नहीं होती तब सत्भरित सिद्धांत स्पष्टतः भ्रम है, अतः भारत के अनुसार रस न तो केवल वस्तुमूलक या द्रव्यमूलक है और न अभिनवगुप्त के अनुसार केवल अपनी वासना का भोग है। कला नाट्य और काव्यादि का रस वस्तुतः सापेक्षतावादी आधार पर ही स्पष्ट हो सकता है। केवल विषयगत या विषयी दृष्टि अवज्ञानिक है।

भारत में सामान्य जीवन में एक उदाहरण चुना था। आदनादि भोजन में दात चावल गरम मसाले, मूँघि दुग्ध आदि अनेक पदार्थों का प्रयोग इस प्रकार होता है कि भोजन में एक विंगण रस की मर्ष्टि हो जाती है। यह रस उसकी तयारी में प्रयुक्त किसी एक पदार्थ में नहीं होता, न सब पदार्थों के अनमान प्रयोग में ही उत्पन्न होता है। वह तो अनेक पदार्थों के विंगण प्रयोग में निहित होता है। किन्तु केवल पदार्थों के विंगण प्रयोग में ही रस की मर्ष्टि नहीं होगी क्योंकि स्वाद के लिए भोजन का मानविक स्थिति आवश्यक है।

है। रोगी व्यक्ति छपन प्रकार के राजगी व्यक्तियों में भी आसानी से प्राप्त नहीं कर सकता। सामान्य व्यक्ति में भी रक्ति का प्रभाव रहता है और यह रक्ति भी निरपेक्ष नहीं होती। उसका विनाश पूरे काल में प्राप्त भोजन पर आधारित होता है, अन्य परिस्थितियों में भी रक्ति के विनाश में सहायक होती है। राबिसन प्रूगो का रक्ति का विनाश उमरा आरप्यक परिस्थिति पर निर्भर था। यही प्रूगो जब समाज में आता है तब उमरा रक्ति में भी परिवर्तन हो जाता है। अतः रक्ति का भाग प्रियता, अप्रियता आकर्षण विकर्षण—यह सब गत्यात्मक परिस्थिति के सम्बन्ध में ही परीक्षित हो सकते हैं। द्रष्टा और 'दृश्य' पर अलग-अलग विचार भरत को अभिप्रेत नहीं हो सकते थे।

इसी प्रकार कला प्रक्रिया में सापेक्षतावादी विचारों का प्रभाव है। लेखन या अंकन या चित्रण कल्पनाशक्ति का चमत्कार है—'सजनात्मक कल्पना' का। किन्तु यह सजनात्मक कल्पना जिस हमार कायगात्र में 'नवउमेदगालिनी' प्रजा ठीक ही कहा गया है जिन विभाव भव अनुभावों के संयोग से रसनिष्पत्ति करती है उह इस रूप में ग्रहण नहीं करती जन्मे के अनुभूति क्षण से बाहर के सबथा निरपेक्ष पत्थ है। सजनात्मक कल्पना विभावादि को 'रागरजित रूप में स्वीकार करके ही उह कला सामग्री बनाती है अथवा कला का नही गान्त का निर्माण होगा। कवि के लिए राम जोक दमयती साता गया हिमालय आगन का वक्ष वन सरोवर आदि विभाव रागरजित पदाथ हैं। डॉ० सुरेंद्र बारलिंगे ने इस तथ्य की जोर ध्यान नहीं दिया। कला-साहित्य का काय ही यह है कि वह सक्ति की सामग्री को हमारी चेतना परिधि में समेट कर उह उसका जग बना देता है। हिमालय—पत्थरा, मिट्टी और हिम का पुजन रह कर सुन्दर, उदात्त आकर्षक रक्षक पिता विवधाम, भरा भूधर भरा विनाश बन जाता है। वस्तुतः यह भावना बहुत कुछ सजन के पूर्व भी जन मानस में रहती है। पदार्थों पात्रों आदि के विषय में जन मानस में जो रागात्मक सम्बन्ध बने रहते हैं उनसे कलाकार लाभ उठाता है कभी वह पुराने रागात्मक सम्बन्धों को जगाता है और कभी नये सम्बन्ध स्थापित करता है। पात्रों के विषय में भी यही मत ठीक है। भरत ने विभावादि के विवरण में इतिहास या पुराण से क्याएँ और पात्र चुनने पर बल दिया है। इतिहास या पुराण का अर्थ यह है कि कुछ पात्रों और परिस्थितियों से हमारा विनाश रागात्मक सम्बन्ध है। कलाकार अपने युग की धारणाओं के अनुरूप उस रागात्मक सम्बन्ध में परिवर्तन, परिष्कार करता है। आधुनिक साहित्य में पौराणिकता या अमथ का प्रयोग

भी अनजाने ही इसी दृष्टि पर आधारित है। क्योंकि कलाकार या कवि अथवा मनुष्यो स विपरीत प्राणी नहा होता, अतः उसकी सृष्टि' के साथ अथ व्यक्ति शीघ्र समात्मक सम्बन्ध स्थापित कर लेता है। यदि दृष्टि-भ्रम से अथवा मूल्य सम्बन्धी विरोध से लक्षक के साथ पाठक का तादात्म्य नहीं हो पाता तो भी संवेदना और अनुभूति के स्तर पर पाठक प्रत्येक सफल कृति से 'रस' प्राप्त कर सकता है।

भारत के द्वारा प्रस्तुत व्यंजन प्रक्रिया' और सृजन प्रक्रिया' म एक बात अत्यन्त महत्व की है जिसकी अब तक उपेक्षा ही हुई है। हमने ऊपर द्वैतात्मक समन्वय' की चर्चा की है जहाँ कला-सामग्री के विभिन्न अंगों की संगति 'रस' है किन्तु यह समात्मक समन्वय' अंगों के द्वन्द्व का समन्वय है मात्र काल्याण का मिश्रण नहीं है। केवल विभावादि का नाम ले देना अथवा रस का कथन जानन्ददायक नहीं होता वरन् पाठक परस्पर विरोधी स्वाद के पदार्थों को विशेष अनुमात में मिलान से जिस प्रकार एक विलक्षण 'रस' की सृष्टि होती है, उसी प्रकार कला और साहित्य में परस्पर विरोधी भावों की विशिष्ट संगति ही सौन्दर्य-सृष्टि है।

इसीलिये शृंगार रस का प्रमुखता दी गयी थी। उसके-मयोग और विप्रलम्भ-का भेद बन जान से उसमें अधिनामिक भावनाओं की संगति बन जाती है। रति और गोक परस्पर विरोधी भाव हैं, प्रथम सुखकर और द्वितीय दुःखकर भाव है। किन्तु विप्रलम्भ शृंगार में इन दोनों का समन्वय होता है तभी विप्रलम्भ का श्रेष्ठ माना गया है। भारत में ही नहीं ग्रीस, रोम और योरोप के अथ देशों में भी दुःखान की ही श्रेष्ठ माना गया है क्योंकि उसमें परस्पर विरोधी भावों की संगति सर्वाधिक रूप में प्राप्त हो सकती है। दुःखान या सुखात का निणय इसी आधार पर होना चाहिए। जिसमें परस्पर विरोधी भावों की संगति सर्वाधिक है, चाहे उमका अतः सुखमय हो या दुःखमय वही साहित्य श्रेष्ठ है। भारतवर्ष में वाल्मीकि रामायण और महाभारत सुखात हैं या दुःखात? सीता की मृत्यु (या आत्महत्या?) के बाद रामायण का अतः सुखात कैसे माना जायगा? इसी प्रकार, परती को वीरविहीन कर विधवाओं पर पांडवों के राज्य की दुःखात माना जाय या सुखात? महाभारत में ता पांडवों की मृत्यु तक शिवायी गयी है। हिमालय में महाभारत युद्ध के विजया पांडव जब अवश्यभावी मृत्यु के सम्मुख निबल साक्षित होते हैं तब महाभारत की सृष्टि का उद्देश्य सुखात या दुःखान न रह कर मानव जीवन की उस मर्यादा दशा का चित्रण हो जाता है जो परस्पर विरोधी भावों धारणाओं का समन्वय है। अतः कला का परागण 'फामल' धारणाओं पर नहा हो सकता है। दखना यह

होगा कि क्या सृजन प्रक्रिया में उक्त द्विधात्मक समन्वय का सिद्धांत प्रयुक्त हुआ है ?

कालिदास के 'रघुपता' और 'शाकुन्तल' तथा 'विरातादु नाय', 'शिषुपालवध', रामचरितमानस', मूरसागर', 'कामायनी' और थोप्ट विन्शा साहित्य इसीलिए महान हैं क्योंकि इनमें जीवन का यह सिद्धांत स्वीकृत हुआ है कि प्रत्येक वस्तु असंगतिया का समन्वय है—वह चाहे भय' और तरस' नामक भावा का विरेचन हो अथवा विभावादि के संयोग से आनन्द सृष्टि'। किन्तु सभी कला-रूपा की सफलता का रहस्य ही यह है कि उनमें जीवन में प्राप्त संगति दिवायी पडती है—यह संगति, जो अपने मर्म में असह्य तरंगानुल विरोधा या प्रतिप्रियाभा का छिपाये हुए है उसी प्रकार जिस प्रकार वक्ष का फल वक्ष के बीज खाद, मिट्टी प्रकाश जल आदि के परस्पर सघष या प्रतिप्रियाओं को छिपाये रहता है। साहित्य और कलाओं में इसीलिए मात्र मनो रजन या माधारण हास्यरस को कभी यह गौरव नहीं मिल सकता जो गभीर साहित्य को प्राप्त होता है। व्यंग्य का महत्व भी माधारण मजाक से इसीलिए थोप्ट है क्योंकि वह जीवन की असंगतिया की ओर हमारा ध्यान बने तीव्रता के साथ आकर्षित करता है।

भरत ने व्यंजन निर्माण का इसीलिए उद्धारण किया कि ताकि काव्य पत्रका के परस्पर विरोधा के बीच का जोर हम ध्यान दे। अथवा प्रकाश आदि पट्ट ग्यान यादु सत्वा का एक विमल अनुनाम में भिन्नया जाता है। पानक रस में चर्चरी तमकीन मागी जोर गट्टी पात्रा का प्रकाश होता है किन्तु पानकरस इन सब की भंगति हाता है। इसीप्रकार प्रत्येक गति में यही सिद्धांत मिलता है। मधुसूत में यदि मयाग के मधुर रसूनि चिन्वा और विमल के रस का समन्वय न होता तो वह निरकार बानि का रचना हाता

एकसी होती है। वीर, रौद्र, वीभत्स आदि मे यह द्रढ़ स्पष्ट हाता है अधिक हाता है किन्तु सौंदर्य वणन म यह चेतना की भीतरा पतों मे उतर कर कलाकार को सन्निय करता है। सौन्दर्य की अनुभूति ही वस्तुतः असौंदर्य स आघातित चेतना का प्रतिनिया है। धूप के बिना छाया का दुःख के बिना सुख का, बुरूपता क बिना सौंदर्य का अस्तित्व संभव ही नहीं है। प्रकृति के सौंदर्य का अथवा मानवी सौन्दर्य का मुग्ध होकर वणन करन वाला कवि और पाठक यह संकेत देत हैं कि उन्हें जीवन म बहुत बुद्ध बुद्ध बुद्धि दक्षन या भोगन को मिला है। जगत के प्राणिया म त्रिया क बिना प्रतिनिया और प्रतिनिया क बिना त्रिया संभव नहीं है। हम सौंदर्य रस और आनंद की भूल स पीडित ही इसलिए है क्याकि जीवन सुखदुःखात्मक है यहां अमिश्रित आनंद का अस्तित्व ही नहीं है।

जीवन के इस स्वरूप को भरत ममभत थे, इसीलिए परवर्ती आचार्यों न उहे स्वीकृति दी किन्तु उक्त अमिश्रित आनंद की खाज के लिए उह सर्वातीत आनंद या ब्रह्मानंद की कल्पना करनी पड़ी। काय जीवन का कलापूण स्मरण है। सजनात्मक कल्पना के स्तर पर वास्तविक जीवन की कटुता जा हमारे व्यक्तिवाद का परिणाम है समाप्त हो जाती है और हम दिन-बाल-विच्छिन्न एक अलाविक प्रतीत होन वाले जानन्द का लाभ करत हैं। काटियो और विराधा से भर जीवन के चित्रण स जय आनंद को परवर्ती दागनिको न ब्रह्मानंद सहोदर कह कर उस बलागत आनंद की गौरववृद्धि की है किन्तु भरत ने इस गौरव वृद्धि की, चिंता नहीं की, न उहान 'रस' को वस्तुमूलक या व्यक्तिवादी दृष्टि स देना। उन्होंने अपनी अद्भुत अतदृष्टि क बल पर कला क उक्त स्वरूप का साक्षात्कार किया या जिमम काव्य 'ब्रह्मानन्द सहोदर' नहीं, जीवनात्म सहोदर' प्रमाणित होता है। केवल विषयगत या विषयगत दृष्टिभोग से दग विदेग म कला की व्याख्याएँ आगिक सत्य को प्रस्तुत कर सकी हैं पर कवल भरत की सापेक्षतावादी दृष्टि ही कलाओ और काव्य के मम को उद्घाटित कर सकती हैं।

सौन्दर्यशास्त्र की समाजशास्त्रीय

व्याख्या

भारतीय सौन्दर्यशास्त्र यह मान कर चला कि मनुष्य की भावभूमि सामान्य है। राग द्वेष सब कागा और देगा में सामान्य हैं। सौन्दर्य की सृष्टि के लिए इस सामान्य भावभूमि का स्थापना अनिवार्य है। इस वाय में वाचक हैं हमारे दैनिक जीवन के राग और द्वेष जो नाना भेदों की सृष्टि करते हैं। यह भेदभूमि चेतना का उपरिधरातल है जिस वाय में संगीत स्थापत्य आदि ललितकलासमूह तोड़ता है और इस उपरिधरातल के अंतरस्थित सामान्य भावभूमि का भङ्ग कर देता है। एक प्राकृतिक सुन्दर दृश्य देखने के पूर्व हमारी चित्तवृत्ति भेदभूमिग्रस्त रहती है किन्तु प्राकृतिक दृश्य पर दृष्टि पड़ते ही चेतना का उपरिधरातल कट कर टिन्न भिन्न होने लगता है और हम सहसा आनन्द भूमि में अथवा रसशास्त्र में प्रविष्ट कर जाते हैं और भुव संसृत 'अहा ! कितना सुन्दर दृश्य है निबल पड़ता है। काय पड़ने चित्र देखने संगीत सुनने अथवा ताजमहल देखने के समय भी हम इसी रसशास्त्र में पहुँच जाते हैं। शायद उक्त तथ्य का खोज विद्वांस ने नहीं किया तो विवादा का विषय क्या है ?

विवाद का विषय यह है कि क्षण विशेष में अथवा रसदशा में प्राप्त 'अनुभव' का स्वरूप क्या है ? भारतीय कायशास्त्र इसे अद्भुत और अलौकिक आनन्द का अंग मानता है और इस सौन्दर्यानन्द को सृष्टि में प्राप्त मूल चेतना से सम्बद्ध कर देता है अर्थात् दार्शनिक दृष्टि से वह इस सौन्दर्यजय अनुभव की व्याख्या करता है। यारोप के विचारकों ने भी दार्शनिक दृष्टि से इस अनुभव की व्याख्या की जिसकी चरम सीमा हीगेल की व्याख्या में सुरक्षित है। इधर मनोविज्ञान के प्रकाश में इस अनुभव की व्याख्या हुई है। इस प्रयत्न में एक स्वतन्त्र शास्त्र या विज्ञान का जन्म हुआ जिसे नवसौन्दर्यशास्त्र कहा जाता है। इस शास्त्र का कथन यह रहा है कि सौन्दर्यजय अनुभव स्वच्छ अनुभव है जन्म अनुभवों से अलग और इसका जन्म अन्वय अनुभवों से अलग करके ही होना चाहिए। आ० ए० गिन्ड से न इस सौन्दर्यशास्त्र का

“भ्रम” कहा है क्योंकि ऐसा मान लेने से ही कला के लिए कला’ जैसे भ्रम पूर्ण सिद्धांत सम्मुख जाए हैं—

Almost from the beginning of Scientific aesthetic the insistence upon the aesthetic experience as an experience, peculiar complete and capable of being studied in isolation, has received prominence ।

रिचर्डसन यह भी बताया है कि यह वैज्ञानिक पद्धति का अनुसरण था कि एक समय में एक वस्तु का अध्ययन होना चाहिए अतः सौन्दर्य जय अनुभव को सर्वतन्त्रस्वतन्त्र अनुभव मानकर सौन्दर्यशास्त्र में अध्ययन होना लगा । इस प्रवृत्ति के फलस्वरूप कलावाद की दल मिला जिसमें शब्दसंगति या शब्द श्रीडा का ही कला का चरम उद्देश्य मान लिया गया अथवा कला के क्षेत्र से नीति (Ethics) अथवा सामाजिक हित का भाव को निकाल बाहर कर दिया गया ।

यह मानकर भी कि सौन्दर्यजय अनुभव विचित्र और स्वतन्त्र प्रतीत होने पर भी अजय अनुभवों से सम्बद्ध है, और इस अनुभव विशेष का जन्म भी अजय अनुभवों के कारण ही होता है, रिचर्डसन मनावैज्ञानिक पद्धति को ही अधिक अपनाता है समाजशास्त्रीय पद्धति को नहीं ।

समाजशास्त्राय पद्धति सौन्दर्य जय अनुभव की व्याख्या के पूर्व कुछ प्रश्न प्रस्तुत करती और उनके उत्तर अजय पद्धतियाँ से नहीं मिल सकते, यह साबित करती है । सौन्दर्य-जय अनुभव क्या उत्पन्न होता है ? भारतीय काव्यशास्त्र पूर्व जन्म के सत्कारों की शरण लेकर कहेगा कि यह मनुष्य का स्वभाव है नैसर्गिक प्रवृत्ति है । मनोविज्ञान भी नैसर्गिकता अथवा मूलप्रवृत्तियों (Instincts) की शरण लगा । जन्तुविज्ञान (Biology) भी मूलप्रवृत्ति की शरण लेता है । किंतु इनमें जन्तुविज्ञान यह भी बताता है कि सौन्दर्यबोध का मनुष्य में जन्म शन विकास हुआ है । पशुओं, पक्षियों और अजय मनुष्यतर जन्तुओं में यह प्राकृतिक है किन्तु मनुष्य में रंग, गन्ध रस आदि का आनन्द प्राकृतिक होने पर भी उसका अधिकतर सौन्दर्यबोध विकसित हुआ है, ‘विकसित जातियों में सौन्दर्यबोध एक सकुल और विचार मिश्रित अनुभव के रूप में दिखाई पड़ता है ।’^२

1 Principles of Literary Criticism—Page 73

2 “With cultivated men such (aesthetic) sensations are however, intimately associated with complex ideas and

इसका तात्पर्य यह हुआ कि पशु पक्षियो म सौन्दर्यबोध का अध्ययन केवल जन्तुविज्ञान की सहायता से हो सकता है कि तु मानवीय सौन्दर्य बोध का अध्ययन तो कि सभ्यता के नैतिक विकास से सम्बंधित है अतः 'सभ्यता' के अध्ययन से ही उसमें रचित ललितकलाजय अनुभवों का अध्ययन सम्भव है। मनोविज्ञान इस विकास की समझ को नहीं सुलभा सकता न सुलभा सका है। फ्राइड, युङ्ग एल्जर आदि विभिन्न मानवशास्त्रियों ने सभ्यता के इतिहास के अध्ययन के आधार पर सौन्दर्य का अध्ययन नहीं बताया। मनोविज्ञान अनुभव को 'देशकालातीत' मानकर मनुष्य के अंतरंग का अध्ययन तो करता है किन्तु यह नहीं बताता कि उसका अंतरंग बाह्य ठोस परिस्थितियों से भी बनता है और बाह्य परिस्थितियाँ ही मन के अध्ययन में अधिक सहायक हो सकती हैं। हम प्रकार 'सौन्दर्यशास्त्र की समाजशास्त्रीय व्याख्या आवश्यक हो जाती है।

हम ऊपर कह चुके हैं कि पशु पक्षियो और मनुष्य के इन्द्रिय बोध को जन्तुविज्ञान प्राकृतिक मानता है मूळ प्रवृत्तियों को भी प्राकृतिक, माना जाता है परन्तु किस अर्थ में ? पशु पक्षियो और मनुष्यो जादि जीवों का जब विकास हुआ है तब यह मानना होगा कि उनके सौन्दर्य-बोध की 'अतः प्रवृत्ति' का भी विकास हुआ है। उदाहरण के लिए हम इस प्रश्न का उत्तर नहीं दे सकते कि आकाश का नीला रंग क्यों अच्छा लगता है। आज नीला रंग हमें अच्छा लगता है इस अतः प्रवृत्ति' वह दिया जा सकता है किन्तु बात ऐसी नहीं है। यह सत्य है कि नीला रंग को भी जीव धीरे-धीरे ही समझने लगे होंगे क्योंकि रंग वही प्रिय लगता है जिसकी प्रतिनिधियाँ हमारे या अन्य जन्तुओं के तन और मन पर सुगंध होती हैं अतः राशनी के चारों ओर गल्ब का भ्रमण मादा के सम्मुख नर पत्नी का गायन जथवा मादा कीट के सम्मुख नर कीट का धुनधुनाना भी एक दीर्घ विकास की शृङ्खला का परिणाम है। इस प्रकार समाज बनने के पूर्व गतादियों के दौरान प्राकृतिक समझे जाने वाले "सौन्दर्य-बोध" का भी विकास हुआ है। इस अर्थ में "अतः प्रवृत्ति" भी स्यासी प्रवृत्ति नहीं है उसमें बराबर परिवर्तन हो रहा है किन्तु अतः प्रवृत्ति का यह परिवर्तन इतना घामा है कि उसे गतादियों के बाद जान पाते हैं। क्योंकि अतः प्रवृत्ति में परिवर्तन अत्यधिक गन गन होता है अतः उसे

trans of thought" (Darwin The Descent of Man quoted by G Plekhanov in his Unaddressed letters, moscow, 1957 page, 14)

प्रकृतिप्रन्त या स्थायी तत्व मान लिया जाता है। इस दूसरे अर्थ में ही भारतीय काव्यशास्त्र रति, क्रोध, भय, जुगुप्सा, आश्चर्य, उत्साह, हास और ईर्ष्या आदि को 'स्थायीभाव' कहता है। पारश्चात्यकाव्यशास्त्र में भी इन्हें स्थायी माना गया है इसी उक्त द्वितीय अर्थ में। किन्तु जन्तुविज्ञान ने सिद्ध कर लिया है कि अतः प्रवृत्तियाँ स्थायीतत्व नहीं हैं। बाह्य परिस्थितियों में आमूलचूल परिवर्तन हो जाना पर अतः प्रवृत्तियों में भी आमूल परिवर्तन हो सकता है।

किन्तु मूल अतः प्रवृत्तियों के विकास की कहानी, प्राकृतिक युग की कहानी है, सामाजिक युग की नहीं। समाज जब सगुरु होता है, तब स हम यह स्पष्ट रूप से पाते हैं कि मनुष्य में राग है द्वेष है। वह भूख से पीड़ित होकर व्याकुल होता है, राग रूप को दख कर प्रसन्न होता है। बादल को गरज सुनकर आलहादित होता है और शत्रु को देखकर उस पर दूट पड़ता है। सगीत नृत्य और चित्र कला आदिम से आदिम समाज में थे इसके प्रमाण मिलते हैं किन्तु इनके सगीत नृत्य चित्र और काव्य का स्वरूप इनकी सभ्यता के विकास के अनुरूप है। फिर यह भी पता चलता है कि जैसे जैसे समाज का विकास होता गया है, उपादन के साधनों में परिवर्तन होता गया है वैसे वैसे शासन विधि-न्याय नीति धर्म और कला में परिवर्तन होता गया है।

कला में परिवर्तन या विकास का कोई विरोध नहीं करता परन्तु प्रश्न तो यह है कि रति, क्रोध, भय, ईर्ष्या, द्वेष, घणा, उत्साह, हास, ग्लानि, आश्चर्य आदि स्थायी मनावृत्तियाँ आज भी हैं, और आदिम समाज में भी थी तब क्या माहित्य कला में परिवर्तन केवल इन मनावृत्तियों के विषय और प्रयोग तथा अभिव्यक्ति में ही हो सकता है? इसका उत्तर यह है कि समाजशास्त्र यह नहीं कहता कि ये मनावृत्तियाँ मूलतः बरूँ गई हैं। कहना यह है कि युग विशेष के अनुरूप इनके प्रयोग इनकी मात्रा और इनके प्रभाव में बराबर विकास दिखाई पड़ता है। प्रत्येक सामाजिक व्यवस्था में मनुष्य के सौंदर्यबोध भाव और आत्मा में बराबर अंतर निश्चयी पड़ता है इस अंतर या विकास का व्याख्या समाजशास्त्र द्वारा ही हो सकती है मनाविज्ञान अथवा जन्तुविज्ञान द्वारा नहीं न दार्शनिक विधि हमारी यहाँ महत्त्वपूर्ण बन सकती है।

इस विद्वत् को स्पष्ट करने की आवश्यकता है। मनोविज्ञानवातियों का समाजशास्त्रिया, और मुख्यतः मार्क्सवादियों पर आक्षेप यह है कि ये लोग सौंदर्यबोध अनुभव के कारणों की व्याख्या के चक्कर में पड़ जाते हैं अतः आलोचनापुस्तक समाजशास्त्र या इतिहास की पुस्तक बन जाती है। भार

तीय तथा पादचारय वाभ्यागामिन्या का भी यही आराग है। किन्तु मानववाणी समाजशास्त्र का यह दाप गहा है दाप है प्रमाताभा का जा तुलसादास द्वारा साता व सौंदर्य-वर्णन का व्याख्या करा समय सम्पूर्ण मध्यकालीन इतिहास को दुरस्तवा म भर दते हैं। समाजशास्त्र का कथन यह है कि किसी भी अनुभव की व्याख्या के लिये यह दर्शना चाहिए कि किन परिस्थितियों के कारण यह अनुभव उत्पन्न हुआ है? इन परिस्थितियों में आर्थिक परिस्थिति मुख्य है किन्तु उत्पादन के साधना जोर विनिमय व आधार पर विकसित, किता युगविंगण की 'संस्कृति' व अनुसार ही उस युग की मानसिकता (Mentality) का ज म होता है। अत यह सम्भव है कि किसी अनुभवविशय का आर्थिक क्षेत्र स मन्व-घन हो या बहुत दूर का हो और सांस्कृतिक क्षेत्र अथवा "सुपरस्ट्रक्चर" स उत्पन्न घनिष्ट सम्बन्ध हो। सीता व सौंदर्यबोध अध्ययन के लिये इसी सुपरस्ट्रक्चर का अध्ययन आवश्यक होगा किन्तु यह भी स्मरणीय है कि अंतिम व्याख्या के लिये उत्पादन के साधनों और विनिमय पर विचार किये बिना सुपरस्ट्रक्चर का अध्ययन पूरा नहीं होगा।

मैंने इस समस्या को इंग्लड के प्रसिद्ध मार्क्सवादी मौरिस वानफोथ के सम्मुख पत्र द्वारा प्रस्तुत किया था उनका पत्र मुझ मिला है उसमें उन्होंने यह लिखा है कि कला मनुष्य की सामाजिक प्रेरणाओं की उत्पत्ति है जो सभी सामाजिक व्यवस्थाओं में सामाजिक मिलती है किन्तु इन प्रेरणाओं का प्रयोग सामाजिक व्यवस्था विशेष के अनुरूप होता है—

On the question of sensibility sentiment and pleasure I would myself think it is very vital to bear in mind that art is a product of impulses common to all humanity operating in every social system certain features of the mode of operation only being modified by the character of each Social System

उदाहरण के लिये सामाजिक व्यवस्था के अध्ययन द्वारा ही इस तथ्य की व्याख्या की जा सकती है कि संस्कृत साहित्य और प्राचीन कला में विषय राजा और रानी क्यों रहे जयथा ईश्वर का इतना महत्व क्यों रहा? अथवा इनकी अभिव्यक्ति इतनी अलंकृत क्यों है? किन्तु समाजशास्त्र या मार्क्सवाद इस तथ्य की भी उपेक्षा नहीं कर सकता कि रति का वर्णन हम आज भी कर रहे हैं। तब रति का विषय ईश्वर राजा प्रिया प्रकृति आदि थे अब जागरूक रत्नक अपनी रति या आसक्ति या प्रेम का विषय प्रकृति और प्रिया के साथ साथ सामाजिक जन को अधिक बनाता है। क्या? क्योंकि इतिहास

यह बताता है कि हम सामान्य जन को सगठित और शिक्षित करके ही वागहीन समाज की रचना कर सकते हैं। उसी प्रकार सस्मृत साहित्य की राजभक्ति या ईश्वर भक्ति अब प्रिय नहीं लगती किन्तु मेघदूत अब भी प्रिय लगता है। राम को ईश्वर मानने वाले तुलसी की भक्ति प्रिय नहीं लगती किन्तु राम का चरित्र, सीता का पातिव्रत कौतर्या का स्नेह भाइयो का प्रेम और जयाय व विराघ म राम व प्रयत्न की प्रवृत्ति प्रिय लगती है क्योंकि ये मूल्य हम आज भी प्रिय हैं। रामायण की अभिव्यक्ति पुरानी है किन्तु इन मूल्यों का नई अभिव्यक्ति दी जा रही है अतः आदिम मनुष्यों के विकास के पूर्व तब जिन वासनाओं या मूलप्रवृत्तियों का विकास हो चुका था उनका हम लक्ष्य बन सकते हैं उनका क्षेत्र बदल सकते हैं उनकी मात्रा कम या अधिक कर सकते हैं किन्तु उन्हें समाप्त नहीं कर सकते क्योंकि अभी तक प्राकृतिक और सामाजिक व्यवस्था में इतना परिवर्तन नहीं हुआ है कि मूलप्रवृत्तियों का स्वरूप ही बदल जाय। शताब्दियों से वागवादी समाज में मनुष्य में प्रवृत्तियों, असहयोग, ईर्ष्या, द्वेष, घणा, लोभ शोध आदि वृत्तियों का विकास हुआ है, उन्हें जोर चीन भी समाप्त नहीं कर पाया क्योंकि अभी परिवर्तन आर्थिक क्षेत्र में हुआ है और वह भी विश्व के एक भाग में। इन बुराइयों का या दृष्ट अतः प्रवृत्तियों का नाश तब होगा जब शताब्दियों तक मनुष्य वागहीन समाज में रहेगा और वागहीन समाज के लिये, ऐसी कला और वाद्य की निरन्तर सृष्टि होगी जिसमें इन अमानवीय वृत्तियों को आदर न मिले। किन्तु प्रतियोगिता पर आधारित समाज में ऐसे साहित्य का जन्म सम्भव नहीं है। पादचात्य दगा में जा साहित्य आ रहा है प्रमाण है। और हमारे नवयुवक इस व्यापक और दूरदर्शी दृष्टि के जन्म में उसी का अघातुकरण अपना उद्देश्य समझ रहे हैं।

किन्तु इसका अर्थ यह नहीं कि हास, भय, आश्चर्य, रति आदि मानवीय वृत्तियों का नाश हो जायगा। इसका जो अमानवीय और असामाजिक रूप आज प्रयोग में आ रहा है, वेकल उसका नाश होगा। प्रेम होगा, पर अमान्याजिक नहीं, भय होगा, किन्तु अकृत्याणकारी काय से घणा होगी, पर अवाहनीय से आश्चर्य होगा, पर प्रवृत्ति व रहस्योद्घाटन अथवा असीम साहस का दम्बर हानि होगा परन्तु निमल, शान्ति होगी किन्तु भूल पर। इन प्रकार समाज शास्त्र और मानसवाद मूल अन्तःप्रवृत्तियों का विकास युगावस्था के अनुरूप मानता है।

इस प्रकार समाज शास्त्र का यह भी कथन है कि नई अतः प्रवृत्तियों का जन्म भी होता है। वागवादी समाज में प्रतियोगिता तथा हीनता और

उच्चता की प्रवृत्ति स्वाभाविक लगती है वगहीन समाज में एक स्थान पर सहयोग, एक स्वाभाविक प्रवृत्ति का रूप में उन्मि हो सकता है। जाति समाज में सहयोग एक स्वाभाविक प्रवृत्ति रह चुकी है। मध्ययुग में प्रत्यभक्ति या जातिभक्ति या राजभक्ति स्वाभाविक थी आज राष्ट्रभक्ति स्वाभाविक लगती है। किसी युग में बहुविवाह स्वाभाविक था, बल्कि इसका गायन करते थे, अब इसे अस्वाभाविक कहा जा रहा है। किसी युग में बहुसतति प्रथा और गौरव का विषय थी अब यह भविष्यवाणी हो रही है कि इस सभ्यता का अन्त 'प्लूविलियर' अस्त्रों से नहीं उन सभ्यता की वृद्धि सहागा। इन प्रकार परिस्थिति बदल जाने पर, मानसिकता बदलती है और नवीन मानसिकता नई अन्त प्रवृत्तियाँ को जन्म देती है। अन्त काय और कला को निरहृदय नहीं माना जा सकता।

पुनः प्रश्न होगा कि यह सब तो ठीक है किन्तु काय को तो हम आनन्द के लिये पढ़ते हैं। संगीत सुनने समय हम यह नहीं सोचते कि हमें वगहीन समाज बनाना है। समाज शास्त्र इसका उत्तर यह देता है कि कला भोग के समय जो आनन्द देती है वह आनन्द जनजान में ही हमें परिवर्तन कर देता है। भरवी और दादरा सुनते समय आनन्द आता है किन्तु दादरा का वही प्रभाव नहीं होता जो भरवी का होता है इस प्रकार विहारी के विपरीत रति का वणन वही प्रभाव उत्पन्न नहीं करता जो रामायण की चौपाई करता है। बाजारू गजल और गान्धिव की गजल का प्रभाव भिन्न है। क्यों? क्योंकि कला में विचार का तत्व हमें प्रभावित करता है जबकि हमें समझते यह है कि कला में विचार प्रभावित नहीं करने के लिये अभिव्यक्ति प्रभावित करती है। विचार ही भाव का स्था देता है विचार ही अभिव्यक्ति में परिवर्तन उपस्थित कर देता है जबकि हमें समझते यह है कि हम मात्र प्रयोग कर रहे हैं। प्रयोगवादी का पीछे एक विचारधारा है एक विशय दृष्टिकोण है हालाँकि प्रयोगवादी कहते यहाँ है कि हमें प्रयोग के लिये प्रयोग कर रहे हैं। समाज शास्त्र इन विचारों की परीक्षा करता है। वह देता है कि इनमें अमुक विचार समाज के लिये हानिकारक हैं अमुक लाभप्रद हैं किन्तु कला में समझते हैं कि यह हमारा क्षेत्र में हस्तक्षेप है।

वीरगाथाकाल के बाद भक्तिवाद का विचारधारा भिन्न है तभी नया युग आया नई अभिव्यक्ति आई और नया भाव आया। रातिवादी दृष्टिकोण भिन्न है अन्त कला भिन्न हो गई। भारत में युग में विचार वक्तव्य अन्त कला का स्वरूप और आनन्द भाव उत्पन्न गया। त्रिवेणी युग का विचार भारत में युग से भिन्न है अन्त द्विवेणीयुगान कला भिन्न है। छायावाद, प्रगतिवाद और प्रयाग

वाद—ये आन्दोलन विचार के जादोलन हैं मान शली के नही । जीवन और जगत के प्रति दृष्टिकाण भिन्न होने से नया आदोलन साहित्य और कला मे चल पडता है । पुनरुत्थान भी इसलिये होता है कि हमे नये युग मे प्राचीन दृष्टिकोण की आवश्यकता पडती है अतः सौदय की समाज शास्त्रीय चारखा कला और काय को युग विाण की सामाजिक व्यवस्था बाह्य और जातरिक प्रभाव आदि तत्वो का विरूपण करके 'सौदयजय अनुभव' का स्वरूप समभाती है । उसके सम्मुख मदा यह प्रश्न रहता है कि आज समाज, विकास के किस सोपान मे है, उसकी क्या आवश्यकता है और कला उसमे क्या और कैसे सहयोग कर सकती है । इस प्रकार कला और काय मान मनारजन न रहकर, एक साथक प्रिया बन जाती है । कलाकार और लेखक समाज के वतमान जीर भविष्य के कणधार के रूप मे प्रतिष्ठित होता है । वह कोरा नट 'भाण' या भाट' के रूप मे नही अपितु 'ऋषि' के रूप मे आहत हाता है ।

पुन प्रश्न हागा कि कला प्रनिया मे विचार का इतना महत्व होता तो 'दान' की पुस्तको मे जान द जाता । इसका उत्तर तो भारतीय काव्य शास्त्रियो ने ही दिया है और यह उत्तर गुढ समाजशास्त्रीय है । मम्मट के अनुसार काव्य या कला का उद्देश्य वही होता है जो 'धम या दशन' का हाता है । किन्तु काव्य या कला 'कातासम्मत वचन' है जबकि वेद-शास्त्र जादि गुफ या प्रभुसम्मत वचन' है अतः काय या कला अपनी विगिष्ट पद्धति के कारण, धम और दशन से भिन्न है । उद्ध्य की दृष्टि से नही । आज के युग मे धम और दशन का स्थान इतिहास और समाजशास्त्र ने ले लिया है अतः समाजशास्त्र का जो उद्देश्य है (ज्यात समाज मे आवश्यक परिवर्तन) वही काव्य और कला का भी उद्ध्य है । मांग यह है कि काव्य और कला ऐसी हा जिसमे मनुष्य आनन्द ले किन्तु माय ही वह अप्रत्यक्ष रूप से मनुष्य को बदल भी दे उमन भाव की लिंगा निश्चित करे । उसका अनुभव को सामूहिक हित के विरुद्ध न जान रे । ऐसी कला प्रचार नही हो सकती क्यो कि ऐसी कला जीर काव्य मे कलाकार जार करि को यह ध्यान रखना होगा कि दगाक या थाता यह मदह न कर कि उस उपर्यग प्रिया जा रहा है । यह काय कठिन है, किन्तु इस काय मे गफलतान मे हा तो कवि और कलाकार प्रगसा-पान बनता है, जयया अय पुस्तक द्युत हैं । कला और काव्य का अनुशीलन मनुष्य जान के विण करता है और कला और काव्य उस अनजान मे ही उगत बना दे हैं आनन्दमया पद्धति द्वारा मनुष्य मे परिवर्तन करना ही कला की विधि है ।

वाट ने 'सौन्दर्य' की परिभाषा करते हुए लिखा है कि 'सौन्दर्य वह है जो लाभ की भावना के बिना ही आनन्द देता है।' * किसी सुन्दर दृश्य को देखते समय लाभ की भावना नहीं होती फिर भी हम आनन्दित होते हैं। यह सिद्धांत वस्तुतः अनुपयुक्त है। आदिम जातियों के लोग नृत्य आनन्द के लिए करते हैं, किन्तु उनके 'नृत्य' उनके वास्तविक जीवन की 'पुनर्प्रस्तुति' मात्र होते हैं। थका हुआ बजर गिकार का नृत्य करता है, आनन्द आना है, किन्तु नृत्य के बाद वह 'शिवार' के लिए अधिक योग्य और शक्तिमान बन जाता है। प्राकृतिक सौन्दर्य के दान के पूर्व हमारी जड़ता हम बण्ट देती है, दृश्य-दशन के बाद हम अपने काय में अधिक स्फूर्ति अनुभव करते हैं, और चित्तवृत्ति कितनी उदात्त हो जाती है, यह हम सब अनुभव करते हैं। इसी प्रकार 'सूरसागर' के पत्र को हम आनन्द के लिए गुनगुनाते हैं परन्तु पदगायन या श्रवण के बाद हमारी चित्तवृत्ति कितनी उदात्त हो जाती है? निराला की 'संघ्यासुन्दरी' पढ़िए अथवा राम की 'गति पूजा' पढ़िए पढ़ने के बाद आत्मनिरीक्षण कीजिए कला का चमत्कार स्वतः प्रमाणित होगा। इसके विपरीत रीतिकाल का 'अष्टयाम विलास' पढ़िए कला का दुष्प्रभाव स्पष्ट हो जायगा।

समाजशास्त्र का भी यही कथन है कि कला वही महान है जो पाठक या श्रावक को यह निश्चित भी अनुभव न होने दे कि उस शिक्षित करने का प्रयत्न किया जा रहा है अथवा उसमें मात्र विचार भरे जा रहे हैं। तभी 'छायावादी' कला ध्वंस्त है और द्वितीययुगीन कला, सामान्य।

'सौन्दर्य' का भोग सर्वत्र उपयोगिता के विचार के बिना ही किया जाना है, वह सत्य है परन्तु इसमें वास्तव में यह कथन सिद्ध नहीं होता कि सौन्दर्य का उपयोगिता से सम्बन्ध नहीं है। सौन्दर्य सर्वत्र उपयोगिता होता है सौन्दर्य प्रभावित ही इसलिए करता है कि उसमें उपयोगिता तत्त्व छिपा रहता है। इस छिपाव या गोपन अथवा व्यञ्जना के कारण कला का जन्म होता है तभी तो अभिनवगुप्त ने कला को ध्वनि कहा है और सौन्दर्य-शास्त्र का दृष्टि से यह आज भी सत्य है और सर्वत्र सत्य रूपा।

जन्मानन्द न इच्छा किए कला के आनन्द का उच्च प्रकार व्याख्या की है—
 "कला का आनन्द वह आनन्द है जो मनुष्य (जानि) के लिए उपयोगिता होता है किन्तु इस आनन्द में जानबूझ कर उपयोगिता का विचार नहीं करता,—

* The Beautiful is that which pleases irrespective of benefit.

Enjoyment of artistic production is the enjoyment of that (be it objects phenomena or states of mind) which is beneficial to the race, irrespective of any conscious consideration of benefit '1

कला का प्रभाव हमारी कल्पनात्मक या भावात्मक शक्ति पर पड़ता है, विचारात्मक पर नहीं। अतः उस कला का कोई प्रभाव नहीं पड़ता जो जानबूझ कर उपयोगिता की घोषणा करती है। किन्तु सफल कला मूर्तियों (images) द्वारा विचारों और भावों को अभिव्यक्ति मिलती है अतः यद्यपि हमें प्रभावित करने में उपयोगी विचार और भाव सहायक होते हैं किन्तु हम एक मनावनात्मक भ्रम में समझते यह है कि हम केवल "मूर्तियाँ" ही प्रभावित कर रही हैं। कला को इसीलिए भ्रम या जादू भी कहा गया है। और यह भ्रम ही उसकी महान शक्ति है। जो कलाकार इस भ्रम को उत्पन्न नहीं कर सकता, वह प्रभाव नहीं डाल सकता किन्तु इस 'भ्रम' की व्याख्या में समाजशास्त्रीय पद्धति ही सफल हो सकती है जिसके अनुसार कला का मूल 'विचार' और भाव हैं जिन्हें कला अभिव्यक्त करती है, न कि वे मूर्तियाँ जो मात्र माध्यम हैं साधन हैं। प्रयागवाद में साधन को 'साध्य' बनाया जा रहा है। उमम अपस्तुतविधान' अथवा अभिव्यक्ति-कुशलता पर जितना बल दिया गया है उतना इस तथ्य पर नहीं काव्य में किन् विचारा और भावों का वाणा मित्रनी चाहिए। अतः समाजशास्त्रीय दृष्टि न होने से, प्रयागवाद महान वृत्तियों की सृष्टि करने में जक्षम प्रमाणित हुआ।

हिन्दी में उक्त सौन्दर्य की समाजशास्त्रीय व्याख्या अभी भी प्रारम्भिक अवस्था में है। अतः उनका आधार पर जो व्याख्याएँ हुई हैं उनमें कमियाँ हैं। मुख्यतः सद्भाषितर पक्ष अभी उबल है। उधर भारतीय काव्यशास्त्र की नए शास्त्रों में डा० नरेन्द्र व्याख्या कर रहे हैं। यह प्रयत्न आवश्यक होने पर भी अपूर्ण ही रहेगा जब तक समाजशास्त्र से सहायता न ली जायगी। डा० नरेन्द्र प्रायः प्रायद्वीय मनाविज्ञान से सहायता लेते हैं। नवीन शरीरशास्त्र (Physiology) मुख्यतः 'पावलोव' व नवशरीरशास्त्र ने 'चित्तनात्मक मनाविज्ञान' को जवनात्मक प्रमाणित कर दिया है। अतः इस नवशरीरशास्त्र गस्टाट्ट मनाविज्ञान और समाजशास्त्र की सहायता से ही वनात्मक सौन्दर्यशास्त्र की नींव पड़ सकती है। जिस योरोपियन सौन्दर्यशास्त्र को हम वनात्मक समझ बैठे हैं वह रिचर्ड्स व गार्दो में इस भ्रम में है कि सौन्दर्यजन्य अनुभव एक विविध निरपेक्ष और असम्बद्ध अनुभव है।

रस की समसामयिकता का स्वरूप

क्या आधुनिक काव्य और कलाओं का विवचन रस सिद्धांत के आधार पर सम्भव है ?

हिन्दी में द्विवेदीयुगीन काव्य तक प्राचीन काव्यशास्त्र का निरूपण समर्थ प्रमाणित हुआ है। वस्तुतः द्विवेदीयुगीन काव्य में भी प्रकृति का जालम्बनगत चित्रण रस सिद्धांत की परम्परागत माय काटिया में नहीं आ पाता क्योंकि प्रकृति प्रेम को, मानवीय भावनाओं से अधिक महत्व सब प्रथम द्विवेदी युग में ही मिला। प्रकृति के प्रति स्वतंत्र प्रेम का प्राचीन साक्ष्यों की दृष्टि से या तो 'रसि' का ही परिवार विस्तार माना जायगा अथवा प्रकृति प्रेमरस को स्वतंत्र रस घोषित करना होगा। भरत के पञ्चात रसों की संख्या वृद्धि को देखते हुए 'प्रकृति रस' की कल्पना अनुपयुक्त भी नहीं है।

किंतु छायावादी काव्य में प्रथम बार परम्परागत काव्य में पर्याप्त भिन्नता मिलती है। कल्पना का अतिरंजित छायावाद था। इस काव्य में 'प्रकृति रस' अत्यधिक सर्वाधिकृत हुआ तथा भावुकतापूर्ण रचनाएँ भी प्रस्तुत हुईं। भावोद्भवासपरक काव्य तो स्पष्टतः प्राचीन रसवाद की प्रसिद्ध कोटियों में सिमट जाता है उदाहरणतः रसि स्थायी भाव का ही विस्तार रहस्यवादी काव्य में मिलता है आसक्ति चाह 'प्रेम' के प्रति जो अथवा 'अज्ञेय' की प्रति अज्ञात मानव की प्रेम भावना की मिलन-विरह की ही अभिव्यंजना, रहस्यवाद की विशेषता है। आचार्य गुलन ने जज्ञय के प्रति प्रेम की कृत्रिमता का औचित्य स्वीकार नहीं किया किंतु रसि ही रहस्यवाद की मुख्य भावना है। अतः आपाततः विभाव सम्बन्धी कुछ कठिनार्थ उपस्थित हान पर भी रहस्यवादी रचनाओं की 'साक्षात् रसवात्' द्वारा सम्भव हुई है। प्रगतिवादी या प्रगतिशील काव्य में तो उन्माद प्रायः घणा गार्क आदि का साधो व्यंजना हुई है। अतः इस काव्य का विषय बन्ना हान के कारण रसवाद के आधार पर उसकी विवचना सहज ही हो सकती है।

किन्तु अतिगद्य 'नवीन काव्य' में स्थायी का संचारीकरण और संचारा भावा का स्थायीकरण हुआ है अर्थात् नये कवियों ने अत्यधिक व्यक्तिगत चित्तवृत्तियों का स्थायी भावा का गौरव लिया है। अत्यधिक निजी अनुभवों का सामाजिक बनाने के इस विराट प्रयत्न में स्वभावतः आठ नौ

स्थायी भाव मानन वाले प्राचीन रसवाद' का अपनी समसामयिकता प्रमाणित करने में काठनाई हुई है। कि तु निष्ठात वही है जो सावभौम है।

क्या इस नवीन काव्य व विषय में रसवाद' कुठित हो गया है यदि रसशास्त्र के विकास पर ध्यान दिया जाय, तब तो ऐसा प्रतीत नहीं होता। यूरोप के नवीन का यशास्त्र में श्रीव कायशास्त्र को मूलतः 'इस प्रकार समेट लिया गया है कि 'काव्य व काव्य और शास्त्र' दोनों क्षेत्रों में एक सद्भातिक निरंतरता स्पष्टतः दिखायी पड़ती है। रस चीन आदि साम्यवादी देशों में भी मासपूर्वक व कलात्मक सिद्धांतों से यथास्थान सवत्र लाभ उठाया गया है। रस में बलिस्की, चर्निगविम्की जैसे लखक जनवादी' लेखक कहलाते हैं भावमवादी नहीं। भारतवर्ष में इस सद्भातिक निरंतरता के लिए प्राचीन शास्त्र की युगानुरूप व्याख्या करनी होगी अथवा प्राचीन और नवीन सवत्र समानांतर पथा पर प्रभावित होत रहेंगे जसा हिंदी में आज हो रहा है। यद्यपि कुछ अप्रचिता उक्त दिशा में भी कायरत है पर अभी तक प्राचीन का अपन ढंग में समेटत हुए किसी ऐसे माहित्यिक भाषण्ड का विकास नहीं हो पाया है जिसका स्वरूप सवको स्पष्ट हो।

प्रश्न यह है कि यदि जाधुनिक काव्य और कला में सचरणशील चित्त वक्तियों को अधिक महत्व दिया है तो क्या वह रसवाद से विवचित नहीं हो सकता? रसवाद का सवम बड़ा दाप यह था कि उसमें परिवर्तनशील यथाथ पर विचार नहीं हुआ। बाह्य यथाथ के परिवर्तनशील स्वभाव के कारण मनुष्य में अतमानस में भी परिवर्तन स्वाभाविक है। अतः किस प्रकार यह यथाथ उदलता है किम प्रकार वह विभिन्न प्रतिक्रियाओं उत्पन्न करके कला और माहित्य में नवान रचिया, नवीन मानव मूल्या और नवकला रूपों और नवीन आस्वादा (रसा) की मण्टि करता है यह निर्णायक तत्वज्ञान रसवाद' द्वारा उपेक्षित ही रहा और वह भी इसलिए कि रसवादी मध्य युग में समाज आम जागरूक नहीं हुआ था। फिर भी भारतीय दशन में परिवर्तन' क्षणवा' आदि पर गहन विचार हुआ है। रसवादियों ने जगत की परिवर्तनशीलता का एक सहज गत्य मात कर रसवाद के त्रोट में उस पर विचार नहीं किया। आधुनिक कायशास्त्र व निर्माता यह काय कर सकते हैं।

किंतु अनुभूतिया चित्तवक्तिया व परिवर्तन के कारणों पर विचार न हान पर भी, कला और काव्य पर भारतीय रसवाद महत्वपूर्ण प्रकाश प्रक्षिप्त करता है। अनुभूतिया की विभिन्नता की स्वीकृति का विकास बड़ा राक्षक है। आधुनिक काव्य का निजा अनुभूतिया व विकास को उना उवन विकास में जाहना बुद्ध कठिन नहीं है। भरत के सम्मुख सम्भवत निबेदपरक

साहित्य का अभाव था। अतः जा-बोद्ध सगता का इस प्रकार की कृतियाँ व
परचात् 'विषय' का समस्या उत्पन्न हुई उगा प्रचार यह समस्या आज
हमारे सम्मुख है। पत्र-पत्र-पत्र का गद्य म स्वाकार न कर व भी
भरत-परम्परा व ही भाषायों न वाध्य म उस स्वीकार कर लिया (वाध्य
विषयपर न वायते—दगम्पप)। इरात सिवा कविया ग मुफ्य नव रगा व
स्थापी भावा व अतिरिक्त कई सचारिया को वत्र बना कर रगा रचनाए
प्रस्तुत का, जिनम स्थायी सचारा व स्थानापन हो गय और सचारी स्थायी
के आसन पर आ विरागे। कुछ कुछ आज गती ही परिस्थिति रही होगी।
ऐसी रचनाओं का ढेर लग गया जिनम 'रति का आयाम विस्तार विया गया
और स्त्री-गुह्य व मध्य रति' व स्थान पर लोभ स्नह प्राति जम सचारी यो
को स्थायी भाव का पद द लिया गया। आचार्यों न रसवाक को आवश्यक
मोड दे कर गद्य प्रयस वास्तव्य भवित स्नह श्रद्धा आदि रगा की
कल्पना की। यहाँ तक कि 'लौक्य' (अनुचित आसक्ति स्थायीभाव यथा
सीता व प्रति रावण की आसक्ति) ही नहीं गिवार (मृगया रस) और जुए
(अक्ष रस) को भी रस' घोषित कर लिया गया।

प्रतिभक्त्यादयो भावा मगवाक्षादयो रसा, !!

परम्परा व प्रति अध श्रद्धा व कारण भरत द्वारा प्रतिपादित रस-
याजना म ही यत्किंचित परिगोधन कर परम्परावाी जाचाय मौन हा गय।
यह भी नहीं सोचा गया कि स्वय प्राचीना म भी कुछ प्रमुद्धत्ताजा न नवीन
अनुभूतिया को रस का गौरव दिया है वगत प्रतिभांगाली ववि उन नवीन
अनुभूतियों को जास्वादकारी बना सक।

स्टट ने भरत की रस-व्याख्या का निम्न जस चुन कर आ-निकतम
व्याख्या की है जिस जाधुनिक ववि अपना सक्तता है—अत्र रस इति व
पदाय, ? उच्यते, आस्वाद्यत्वात्। रस आस्वाद के कारण रस कहलाता है
लोक म मज्जार चीज को रसीली' कहत हा है। क्या केवल स माय' या
अधिक व्यापक जाठ स्थाया भाव ही सचारिया के सह्याग स रस म परिणत
होते हैं ? स्टट के अनुसार चित्तवृत्ति मात्र म जास्वाद की गति हाती हैं, अत
जित्तरी चित्तवृत्तिया उत्तर रस। मुख्यत भरत व ४६ भावा का वचन किया
है जिनम आठ स्थायी भाव भी सम्मिलित हैं। स्टट के अनुसार य सार भाव
'रस' म परिणत हो सक्त हैं —

इति मतव्या रसा सर्वे

रसनाद्रसत्वमेया मधुरादीनामिचोक्तमाचारी ।

निर्वेदादिव्यापि तन्निकाममरतीति ते पि रसा ।

नेमि साधु न रुद्रट के 'काव्यालंकार' के उक्त स्थल की व्याख्या करते हुए स्पष्ट कहा है कि ऐसी कोई चित्तवृत्ति नहीं है, जो रस' न बन सके। यदुत नास्ति सा कापि चित्तवृत्ति या परिपोष गता रसो न भवति।

भरत द्वारा प्रतिपादित कला प्रक्रिया में एक स्थायी चित्तवृत्ति को अथ 'क्षणिक' संचरणशील मानसिक स्थिति या द्वारा पुष्ट' करने पर बहुत बल दिया गया है और उसका कारण था, किसी वप्य मानसिक स्थिति को इतना तल्लीनकारी बना दिया जाय कि उसके मंच पर प्रदर्शन अथवा का य-पठन व समय प्रेक्षक या पाठक अभिभूत हो उठे। अतः किसी एक भाव का अथ भावनाओं द्वारा पुष्ट करने की प्रवृत्ति भारतीय काव्य की विशेषता है। संभवतः इसी अर्थ में नेमि साधु न 'परिपोष' शब्द का प्रयोग किया है। उसका तात्पर्य यह है कि कवि चाहे जिस चित्तवृत्ति (अनुभूति धारणाजय हा चाहे वस्तुज य अथवा भावजय) का वर्णन कर, उस अर्थ चित्तवृत्तियों द्वारा उस केंद्रस्थित चित्तवृत्ति को अवश्य पुष्ट' करना चाहिए अथवा कला अभिभूत नहीं कर सकती, वह चतना में एक हलका स्पर्श दे कर समाप्त हा जायगी, चाहे वह स्पर्श विस्मयपरक हो या आघातात्मक अथवा हृषपरक या रामाटिक। अतएव मार्मिकता के लिए किसी चित्तवृत्ति का सौरमडलाय पद्धति' पर व्यजित करना चाहिए जिममें केंद्रस्थ अनुभूति अथ सहायक चित्तवृत्तियाँ को आलोकित करता हैं, किन्तु बिना सहायक चित्तवृत्तियों के केंद्रस्थ अनुभूति आकषण व अभाव में अस्तित्व रक्षा नहीं कर सकता और न संभवतः उसमें आलाक प्रदान की शक्ति ही आ पाती है।

'नय' काव्य में एकाकीपन से उत्पन्न ऊब' निरर्थकताबोधजय अवसाद और सब अनुभूतियों की सूत्रबद्ध बनने वाले किसी जीवनादश व अभाव में प्रत्येक क्षण' में स्फुरित हा उठने वाले अनुभवों का सटीक विवेक में व्यक्त करने की अधिक प्रवृत्ति है। इनके अतिरिक्त 'नय काव्य में अनक पुरानी अनुभूतियाँ उल्लास आगा, उत्साह रति नाथ, भय जुगुप्सा निर्वेद आदि भी वर्णित हो रही है। ऐस स्थला में तो रसवाद व्यापक माना ही जायगा। किन्तु निषेधवादी मनोवृत्तियों के वर्णन में भी नेमि साधु' और 'रुद्रट' की दृष्टि स्वीकृत हो सकती है क्योंकि मुख दुःखात्मक हानि से मनोवृत्तियाँ या ता आगा, उत्साह की तरह भावात्मक हानी हैं अथवा 'ऊब' 'सदेह', 'अनिश्चितता' निरर्थकता या अनुभूति आदि के महान निषेधवादी। अतः चित्तवृत्ति मात्र का रसत्त्व स्वीकृत हाना चाहिए। अब प्रश्न यह है कि किस विधि पर? उक्त पुष्टिवाक्य की विधि पर अथवा अर्थ भी कोई विधि हो सकती है ?

इसमें विंचित भी सन्देह नहीं कि भावाभिभूत कर दन वाली वाक्य और कला की विधि पुष्टिवाद' ही है अर्थात् किसी एक मनोवृत्ति का तत्त्व तक अधिवाधिय' सचरण'गील भावनाओं से पुष्ट करना', जब तक पाठक की प्रमत्त जाग्रत चेतना दनिर जटता को तोड कर बुद्ध धानो के लिए एक उच्चतर स्तर पर स्व पर' से मुक्त हा कर भाव निमग्न न हो जाय । इस विधि को आधुनिक कवि छाट कर चलना चाहता है परन्तु सवय नहीं । आधुनिक काव्य की सजन प्रक्रिया का अध्ययन करत समय यह देखना हागा कि किस विधि द्वारा कवि किस चित्तवृत्ति का आकषक बनाता है । यह तो मानना ही हागा कि बहुत सी रचनाएँ इतनी संक्षिप्त है कि उनमें उक्त पुष्टिवाद के प्रयोग की गु जाइग ही नहा है, जत ऐसे स्थला पर किसी चित्तवृत्ति के वर्णन का आकषण क्या है, यह ग्राजना हागा । एसी उक्तियों में आकषण यो भी हा सकता है कि वह आधुनिक यथाय को वाणी दे रही हो । इतिहास जहाँ माड ले रहा हो वहाँ सीधा सत्य कथन भी आकषक हो उठता है यथा कबीर की उक्तियों में जोर ऐसा सोचना भी गलत है कि मात्र धारणाओं की घोषणा आकषक हाती है कबीर की तरी वाणी में उनका चित्त पर असत्य से उत्पन्न प्रतिप्रिया की तीव्रता ही उनकी धारणाओं को जोर भा आकषक बना देती है ।

एक जय कारण यह भी हो सकता है कि विमा चित्तवृत्ति का नवीनता के कारण आकषण आ जाय नयी कविता में कमजोर उक्तियाँ भी विचित्र अनुभवों की नवीनता के कारण ही कुछ समय तक राचक लगती हैं । कभी नवीन बिबो से पुरानी चित्तवृत्तियाँ भी मार्मिक हा उठती हैं वाक्यानुभव अथवा भावमह के 'ग' में वश्रोचित' से भी नूतन चित्तवृत्ति की अभिव्यक्ति सफल हो जाती है । अतः यदि कवि पाठक का भावाभिभूत नहीं करना चाहता, वह यदि उसे कभी चर्चित करता कभी जाघात करता कभी पकड कर झिझोडता, कभी विभाता कभी रिभाता जोर कभी उससे सामन रिरियाता' है ता वह उक्त प्राचीन पुष्टिवाद का यथावत अपनाव के लिए विवग नहीं है । नमिसाधु न यह कहा भी नहा है कि वर्ण्य चित्तवृत्ति का परिपोष किस प्रकार किया जाय । प्रतिभागाली कविया के सम्मुख जय विचियाँ भा हो सकती हैं उह उन नवीन विधियाँ के प्रयाग से क्या वचित किया जाय ? अतः रसवाद को उक्त आकषक माड दे कर नयी कविता का व्याख्या भा रसवाद के आधार पर समभव है । रुद्रदे और नमि साधु के उक्त सिद्धांत का परवर्ती जाचार्यों ने इमलिए स्वाकार नहा किया था, क्योंकि उनका सम्पूर्ण अधिकांश काव्य भावविभारक' ही था । ससृष्ट में वृत्त अधिन नवीनता

आता थी भी नहीं। उसके काव्य का पटल निश्चित सा हा गया था, काव्यशास्त्र की भी एक निश्चित परिपाटी है। किंतु जसा उक्त विवेचन स्पष्ट है उमम, एक निश्चित परिपाटी के भीतर प्रवाहित होने पर भी, ऐसे 'उत्सव' हैं, जिनका विकास कर हम सद्वातिक नरतय का निवाह कर सकते हैं।

स्वयं भरत के अनुसार स्थायी भावा म प्रत्येक दूसरे स्थायी भाव का चारी हो जाता है यथा रति' स्थायी के सचारिया म उत्साह भय हृप आदि की गणना की गयी है। इसी विधि म सचारिया म निर्वेद' का स्थायी बना कर शात रस का सट्टि की गयी, जिसम निर्वेद के अतिरिक्त अन्य सचारिया का प्रयाग किया गया। इसी आधार पर 'एकाकीपन', असहायता, अधजय अवसाद आदि को स्थायी बना कर अन्य मानसिक स्थितिया का न्हायक बनाया जा सकता है जयवा जिना इम 'पुष्टिवाद' के अन्य किसी विधि से नूतन चित्तवक्तियों का व्यजित किया जा सकता है। निष्कप केवल यह है कि यदि किसी चित्तवक्ति का वणन 'आस्वादपरक' है, मार्मिक है या कम म कम वह अभिव्यक्ति आकषक है ता उम कवि का नूतन रस सृष्टि का गौरव देने म कृपणता का कोई कारण नहीं है। तीमरा सप्तक' के एक कवि न उम रस' का उल्लख ना कर दिया है। अत सामाजिक दृष्टि स नूतन चित्तवक्तिया का औचित्य विवेचित होगा और कला की दृष्टि म यह दगना होगा कि कोई सवन्त धारणा ऐंद्रिय बाध या मानसिक स्थिति किम प्रकार व्यक्त की गयी है और क्या काव उम साथक' और स्वादिष्ट बना सका है। यह स्मरणीय है कि स्वाद लाक म छ प्रकार का और काव्य म अनेक प्रकार का होता है। अत आस्वाद जनकरूपी और अनेक माना वाला भी होता है। प्रश्न अज यह नहीं है कि क्या प्राचीन काय सिद्धांता द्वारा नूतन का विवेचन होना चाहिए प्रश्न वस्तुतः अब यह है कि नूतन काव्य शास्त्र या नूतन सौन्दर्याशास्त्र के निमाण म प्राचान धारणाआ का उपयोग किस प्रकार और किम सीमा तक होना चाहिए यह लेख इसी दिगा म विचार को प्रेरित करने के लिए लिखा गया है, किसा पूर्वनिश्चित धारणा के प्रसार के लिए नहीं—बादे बादे जायते तत्वबोध

साहित्य और विचारवाद¹

विचारवाद या 'आइडियालाजी' शब्द अब काफी बदनाम हो गया है। अपने बदनाम अर्थ में विचारवाद 'सच्चाइया को टिपाने के लिए की गई लफ्फाजी' के रूप में प्रयुक्त होने लगा है। मसलन वियतनाम में जाति हत्या के लिए यह तक दना कि गुरिल्ला युद्ध से कानून द्वारा सस्थापित सरकार और सस्थाओं की स्वतन्त्रता का खतरा है, इसलिए गुरिल्ला युद्ध को समाप्त करने के लिए वियतनामियों की जाति हत्या अनिवार्य धर्म है। इस तक के पीछे अमरीकी पूजा और प्रभुत्व की रक्षा का स्वाथ छिपा हुआ है। इसी प्रकार भारत पर हमला करने के लिए चीन के विचारवादी तक गढ़ लेते हैं। किसी विचार-व्यवस्था या व्यवस्थित विचारधारा का प्रयोग जब स्वाथ के लिए होना लगता है तब 'आइडियालाजी' शब्द बदनाम हो जाता है जसा कि वर्तमान में हो रहा है।

'आइडियालाजी' का बदनाम अर्थों में एक यह अर्थ भी है कि 'जायव हारिक या यथाय विराधे व्यक्ति को भी 'आइडियालाजी' या विचारवादी कह दिया जाता है। नेपोलियन ने इसी अर्थ में 'आइडियालाजी' शब्द का प्रयोग किया था। "प्रायः सिद्धांतवादी यथाय की अपेक्षा कर जाते हैं इसलिए उन पर "विचारवादी होने के आरोप लगते हैं।

लेकिन 'विचारवाद' का एक शुभ अर्थ भी होता है। इसके भी दो स्तर हात हैं। प्रथम स्तर पर विचारवाद का मतलब यह है कि तथ्य या वास्तविकताओं को किस ढंग से जानें उनमें एक सूत्रता या संगति किस उत्पन्न की जाए। तथ्य असह्य हैं, वे परस्पर विरोधी भी लगते हैं। तथ्यों का हम विकट विषय में विचारवात् एक तार्किक संगति खोजता है इससे तथ्य निरर्थक नहीं रह जाते व साथ ही 'साभिप्राय' लगाने लगते हैं। इस तरह विचारवाद इस विरोध जगत और मानव जीवन में, मानव के अस्तित्व और उसके सघटन में उसकी अभीप्साओं और व्यवहार में, एक संगति एवं मतलब खोजता है। धर्म, अधिगम,

१ आइडियालाजी

२ आइडियालाजी एवं युगविद्या—बाल मनरोन

जाचार-दशन, आदि इस दृष्टि से प्राचीन विचारवाद या आइडियालॉजी के ही विभिन्न रूप हैं। विचारवाद केवल प्रत्यक्ष तथ्या तक ही समिति न रह कर, अदृश्य अथवा सीमातीत सत्ताओं (ब्रह्म ईश्वर, स्वर्ग, नरक अवतार आदि) की एक पूरी व्यवस्था प्रस्तुत करता है और इस तरह मानव के "अबौद्धिक" चेतना स्तरों के लिए रोचक 'आदर्श' या "नी-नक" या 'खिलौनों' को पेश करता है, अन्यथा मानव, अपने जीवन में जीन योग्य अवलम्बा की प्राप्ति नही कर सकता।

विचारवाद मनोगत सात्वताओं के मित्र सामाजिक परिवर्तन का अस्त्र भी बनता है। वास्तविक जगत में जो कुछ कष्ट कर, अप्रिय और विरोधी है, उसे समाप्त करने के लिए विचारवाद 'युगोपिया' या "मनोराज्यो" की सृष्टि करता है जैसे रामराज्य की कल्पना अथवा साम्यवादी समाज की कल्पना। वास्तविक परिस्थिति जितनी ही विषम और प्रतिकूल होगी, उसके ध्वंस के लिए उतनी ही ऊष्मा के साथ 'मनोराज्यो की सृष्टि' होगी। मनोराज्य 'सामूहिक अस्तित्व' की चिन्ता से उत्पन्न होते हैं। मानव समूहों को एक विशेष दिशा में शीघ्र अग्रसर करना इनका लक्ष्य होता है फलतः मनोराज्यपरक मानसिक स्थिति व्यापक हो उठती है और एक उग्र आवेश का जन्म हाता है जो घमायता जसी स्थिति तक जा पहुँचता है। रूस और अन्य साम्यवादी देशों में साधारण जन की दुरावस्था के कारण ही मनोराज्यपरक मानसिक स्थिति उत्पन्न हुई हैं। तीव्र और व्यापक परिवर्तन बिना किसी विचारवाद या मनोराज्यपरक मानसिक स्थिति के नहीं हुआ करते। 'आइडियालॉजी' अपने बदनाम अर्थ में प्रयुक्त होकर इस तरह के विराट परिवर्तनों या शान्तियों को रोकने का भी काम करती हैं। यथा, अमरीकी व्यावहारिकतावाद या 'प्रगमटिज्म' के नीचे केवल सिद्धांतवादिता की सीमाओं को दूर करने का ही भाव नहीं छिपा हुआ है, बल्कि उमम यह स्वाध भी है कि लाभ और प्रतिप्रेयिता पर आधारित बणिज्य व्यवस्था या पूंजीवाद कायम रहे और समाजवादी विचार दर्शन उन्म नष्ट न कर सके।

यदि "व्यापक" और "मूर्च्छित" परिवर्तन करना है तब विचारवाद से बचना असम्भव है। इससे लिए वर्तमान काल में प्रचलित अनेक विचारवादीयों का निष्पन्न अध्ययन आवश्यक है और इन अध्ययन प्रक्रियामें एक "स्वस्थ-संदेह" को बनाए रखना भी आवश्यक है। "वरण" के लिए यह आवश्यक नहीं है कि प्रचलित का अधानुकरण किया जाए। एस्तिया अफीका तथा एस्तिया अमरीका के देग अपनी स्थिति के अनुकूल ही एक "नवीन" लेखिन

सामाजिक पाप जधवा मानव मूल्यो पर आधारित विचार यवस्था गयी कर सकते हैं प्रचलित विचार वाताम 'संगोषण कर सकते हैं, जिसकी प्रतिया छुत्रभङ्ग साम्यवादी दगा न गुप्त कर दी है। लेकिन—विधि, नीति राजनीति समाजनीति साहित्य और कला विसी भी क्षेत्र म 'निरंतर सदेहवाद' वाछनीय नही माना जा सकता। क्योंकि सदेहवाद म एक बहुत बडा दुस यह होता है कि वह वास्तविकता को बदलना नही सिखाता, उसे सहन करना सिखाता है।

परस्पर विरोधी विचारधाराओ के विराट प्रचार के युग मे साधारण व्यक्ति ही नही—असाधारण व्यक्ति भी मूल्यभूत होने लगते हैं (यह स्थिति भारतीय भाषाओ मे ही नही सावभौमिक है) किंतु सदेह के गभ से ही विस्वास फूटते हैं, दृष्टियाँ उपजती है उनको काय म परिणत किया जाता है पुन जसगतियाँ उत्पन्न होती हैं, फिर सदेह उत्पन्न होते हैं फिर आत्मविस्वास को चुनौती मिलती है। यह द्वन्द्व सनातन है—सृष्टि का यही स्वभाव है। लेकिन पिछले बीस वर्षों के हि दी साहित्य का मात्र विहंगावलोकन ही यह सावित कर देगा कि हमारे तत्त्वदर्शिया न विचारवादो की टक्कराहट, उसके दुम्पयोग जाति को 'मानव नियति' के रूप म स्वीकार सा कर लिया है। पिछली जाति के तत्ववेत्ता प्राय अप्रगामी जातियो के सदहों को भी "आधुनिक" मानकर उन्हें अपनी 'नियति' मान लत हैं और इस सदेह को यथास्थितिगोल अंतर्राष्ट्रीय पूजी-सस्यान बढाया दते हैं, क्योंकि पिछडे देशो को यह सदेह गतिगोल नही होने देता। उह चिंतन की दृष्टि से भी परावलम्बी बना देता है।

यह स्पष्ट है कि जो "नियति" पुराने और नवीन—साम्राज्यवादियों की है वह हमारी नहा हा सकता। हमारी कविता और कथा म निश्चित रूप मे अमताप है लेकिन धुध और कोहरा भी बहुत है। राजनीति और समाज म गढा के अय तुप्त नो गए हैं यह सही है लेकिन साहित्य म भी वहमा और व्याख्याओ के वात एक जजीन प्रवर्चित होन का अन्ग्रास श्रोताओं और पाठका का जकड रता है। यह वचारिक उत्सन्न कम हो सकती है अगर सम्पात्क आचाम और अय तत्वदर्शी अपना-अपना स्पष्ट मत जिना गलतिया से भयभीत हुए अपन पना, कशाया और पुस्तकों में प्रकट करने लगे। जिम दक्षिण वह स्थिति का विकल्पण करव—एक अग्रहापण की मुग्य धारण कर रता है और अपन हा सहन गोल मित्रा और सगप्यों को या उनका अभाव म अपन का हा कामन लगता है। यह 'आत्म धार'

उत्त सदेहवाद का अनिर्वाय परिणाम है और इस स्थिति के लिए विवेकहीन सम्पाद्य आचार्य और आलोचक ही सर्वाधिक उत्तरदायी हैं। कवियों, कहानीकारों आदि से यह आशा नहीं की जा सकती कि वे निस्मग होकर एक वचारिक ढांचा प्रस्तुत कर सकें।

मैं यह नहीं मान पाता कि बहुसंख्यक इन दंग अथवा एतिया अफ्रीका व अन्य देशों में अमरीकी दंग की वणिज "यवस्था" कायम हो सकती है। यह सही है कि अमरीकी पूजोवादी चेतना क विचारक यह मिद्ध कर रहे हैं कि 'सांख्यिकीकरण' से अथवा केवल नवीन तकनीक के प्रयोग से साधारण जनता का जीवन सुखमय बनाया जा सकता है। एम विचारक यह नहीं सोचते कि समस्या इतनी सीधी नहीं है। अमला समस्या यह है कि यत्र करण किसके स्वाध के लिए हा ? यत्रा पर स्वामित्व किसका हो ? विराट यत्रा पर वयक्ति स्वामित्व क कारण ही 'सामूहिक सकट' खडे होते हैं क्योंकि मुनाफ के लिए वणिज-मगठन 'जातिहत्या' तथा विश्वयुद्ध के लिए भी प्रस्तुत हा जाने हैं (द्रष्टव्य वातायन जुलाई ६८ म ज्या पाल सात्र का लख) अन विशाल निमाण और उत्पादन क साधना पर निजी स्वामित्व का विरोध, 'सामूहिक अस्तित्व' के लिए जरूरी है और निजी स्वामित्व का विरोध यत्तिवाद द्वारा सफल नहीं हो सकता। वह समाजवाद या साम्यवाद अथवा इनके किसी सगाधित रूप स ही हा सकता है।

स्पष्ट साहित्य म जीवन की तरह अप्रतिवद्ध नहीं रहा जा सकता क्योंकि वही 'नवीन' स्थायी हो सकता है जो वादनीय' हो, मूत्यपरक हो। 'विन्दु (अप्रैल जून) में प्रकाशित माल बला क उपयामा की चचा इस दृष्टि से निगा निर्देक है। कोई उत्तरदायी—विचारवादी भावात्मक—जमावात्मक स्थितियों, भूत-वतमान - भविष्य, आदि का समग्रत" देखता है। अणुवादी या क्षणजानी दृष्टि अपूण विचार को हा प्रस्तुत कर सकती है। जिस विचार वाल म यथामभव प्रत्येक तथ्य का अर्थ तथ्या से जाड कर न देता जाए, किसी काय या रचना के नतीजा पर विचार न हो, जिसम ध्यान आदि स अत तक न रहे वह विचारवात् जावन लान का रूप नहीं ले सकता।

पिछले वर्षों में अनुभववात्निया न अणुवाद" (एटोमिज्म) को समग्र जीवन दंगन के पयाय के रूप अपनाना चाणा विन्दु उमम धे घुरी तरह असफल हुए। अणुवात् 'अनुभव' का व्यन्निगत मानता है तथा अर्थतिगत अनुभवों और धारणाओं म निजी अनुभवों का विच्छन्न मानता है। इसम विरद्ध आधुनिक मनाविधान, समाजविज्ञान और इनके आधार पर रना हुआ सामयिक ज्ञान किंगी भी सवन्न, कल्पना भाव अनुभव, विचार आदि को "अज्ञानी" नहीं

जोरो से किया जा रहा था। "बलि ब दवर' मूल्य की क्या चिंता करें? लेकिन गम्भीर विचारक जानते थे कि आदमी म भरासा स्तन से ही वह विजयी हो सकता है। आज लग रहा है कि तृतीय युद्ध टल सकता है, निराश्रीकरण भी शायद हो जाए। और उधर नक्षत्र विज्ञान द्वारा अतिरिक्त युग की अवतरणा सभावित हो उठी है। 'यथाथ म सिफ असगतिया हैं सगतियों की सम्भावना भी नहीं है, यह दृष्टिकोण सिफ कुछ कवियों और कथाकारों का है। अच्छाई यह है कि ये लोग बहुत जल्द उबन लगते हैं। मसलन ६० के बाद अब पुन सामाजिक सत्यो' (Public truth) का वणन हो रहा है। लगता है अभिमन्यु के हाथों में 'टूटे पक्षियों' की जगह गाँव आ गया हो अथवा मोटरों, बल्बों, होटलों, शराबों और परियों में डूबी सत्कृत पीढ़ी, की कुसियों के नीचे, मिट्टी के समभ जाने वाले शर धीरे धीरे सजीव होत जा रहे हों, और नवलेखन' के प्रवाह को, प्रतिप्रियावादी कथ्यों से गँदला करने वाले 'पुलपुते' अज्ञेयो, और उनके 'चमचो' को उनके आश्रयदाताओं के सहित निगलने को तत्पर हो। इसी तरह हर एक वह प्रवृत्ति जो आदमी की सकृलता की चिंता न कर, उसे सिफ 'दोना' समझती है या उस वमीना और कदी" समझती है उसके विरुद्ध एक तीव्र रोव बढ़ता जा रहा है। 'आधुनिक साहित्य सिफ वहीं नहीं माना जा सकता जो सिफ आदमी की कमजोरिया पर नजर गड़ाये रहे। आधुनिक साहित्य म धर्मों को तोड़ा गया है यह जरूरी भी था लेकिन आसानी जि दगी का भ्रम पूरी तरह टूट नहीं सकता। पुरान युगों में भी दु खवादियों के सभी प्रयत्न यथ सावित हुए क्योंकि "निलज्ज" जिजीविषा मृत्यु से प्रवृत्तर है। जो मानवीय ध्याख्या इस प्राकृतिक घरातल की उपेक्षा करती है वह ध्वस्त हो जाती है। मानव जीवन म चाहे कोई अथ न हो लेकिन समस्या यह है कि सब अनथ भी तो नहीं है। इस स्थिति म निरंतर परिदत्तन द्वारा या मतत प्राति द्वारा जो दृढ है जो निरपक है दिनागक है अवरोधक है उसक विरुद्ध सघष म यत्नि साहित्य और अधिक सहायक हो तो साहित्य की क्या हानि होगी?

साहित्य यत्नि एक रचना है तो उसम एकरूपता क्या हो? मिट्टी के घरोदों रचन वाला वाक्व भी स्रष्टा है क्या सि वह एक रूप की रचना करके जीवन को आकषक बनाता है। लेकिन अवरोधकों की अधिकता क युग म यत्नि साहित्य मात्र मौन्य-मष्टि क स्थान पर अधिक त्रिटीकन भूमिका भी अपनाय तो क्या उसम स्वत एक नवीन साहित्य की मष्टि नहीं होगी? और आज तो स्थिति यह है कि व्यक्ति दौध का जन्म म सुरी तन्त्र पगवर र गया है, इस सामाजिक दौध का हो जाना ही होगा लेकिन उसक पूर्व साहित्य

म उसका स्वरूप तो चित्रित हो और यह भी कि इस सडे हुए साचे मे ढल कर जो आदमी नुमा जंतु आ रहा है आ गया है, आकर हमारे ऊपर सवार हो गया है वह ऐसा क्या है उसे समझना होगा। सभी तो नहां किन्तु अधिकतर व्यक्तिगत समझी जाने वाली यूनताएँ इसी साच के कारण हैं। यह सब समाजवादी आइडियालाजी' (अच्छे अथ म') की सहायता से स्पष्ट हो सकता है और इस बोध से जमी रचनाएँ, उस क्रांति चेतना को उत्पन्न कर सकती हैं जिसे बिना यह सन्नमण कालीन सक्ट', स्थायी सक्ट मे बदल सकता है और सामयिक साहित्य मे व्यावसायिकता से कराहती हुई एखकीय चेतना इसकी अभ्यस्त हा जाए, इमक पूव ही, युवापीढी के असतोप को दिशा देने के लिए यह स्पष्ट कहना होगा कि इस सताप का "मूल कारण" हमार समाज का ढाचा है। केवल साहित्यिक प्रयोग किसी विराट सामाजिक प्रयोग' क बिना सक्ट से उवार नही सकते। इसलिए साहित्य मे नवीन प्रयोगो और समाज मे नवीन प्रयोगों के मध्य सगति स्थापित करना प्रमुख काय है कम से कम में ऐसा ही साचता हू।

आधुनिकता और समसामयिकता

इधर 'आधुनिकता' पर बहुत ऊहापोह हो रहा है। प्रारम्भ में यह नवीन-पुराचीन का विवाद सा था किन्तु अब तात्विक चर्चाएँ हो रही हैं। यह दृष्टि दासनिष्ठा का दृष्टि है किसी साधारण गान या वाक्य या वस्तु को लेकर अमूर्तोंकरण हम गूढ़ और आकर्षक लगता है। इस तरह दोनों प्रयोजन सिद्ध हो सकते हैं, हम वास्तविकता की गोप भी कर सकते हैं और पलायन भी। आधुनिकता पर प्रचलित चर्चाओं में ये दोनों प्रयोजन डूबने पर मिल जाते हैं। किसी भी तथ्य या विचार की तीन चार प्रविधियाँ प्रचलित हो गई हैं शास्त्रीय या परम्परागत मनोवैज्ञानिक प्रायोगिक और ऐतिहासिक अथवा समाजशास्त्रीय। इनमें शास्त्रीय विधि एक मिश्रित प्रणाली है क्योंकि शास्त्रों में सभी प्रकार की यथाथवादी और अयथाथवादी दृष्टियाँ हैं। उसमें तब शास्त्र है वेदांत है नास्तिक दर्शन है और भक्तिशास्त्र भी है। उसने अतिरिक्त प्रत्येक शास्त्र में यथाथवादी और अयथाथवादी तत्व हाते हैं जब शास्त्रीय विधि से विचार में दृष्टव्य यह होना चाहिए कि किस दृष्टि में शास्त्र की सहायता ली जा रही है रोके भा शास्त्र की सहायता लेता है और काटवेल भी। इसके सिवा अत्याधुनिक यत्ति कभी कभी ऐसी बात कहते हैं जो शास्त्रीय या परम्परा में प्राप्त होती हैं और वे समझते यह हैं कि वे अत्याधुनिक कथन प्रस्तुत कर रहे हैं। मनोवैज्ञानिक विधि में कथन की पृष्ठभूमि में स्थित मनोवृत्ति का उद्घाटन होता है किन्तु यथाथवादी मनोवैज्ञानिक शरीर शास्त्रीय मनोविज्ञान तथा गस्टाल्ट मनोविज्ञान से भी सहायता लेते हैं और प्रायः प्राय विधि से भी यत्र तत्र सहायता लेते हैं। पर प्रायः अब पुराना पन्तुवा है व्यवहारवादी (वाटसन) मनोविज्ञान अभी हिन्दी में प्रचलित नहीं है उसका दूसरे ध्रुवांत पर यहाँ व्यवहार-विश्लेषण नहीं आत्मविश्लेषण अधिक होने लगा है। इस विधि में गहराई अधिक आ जाती है अमूर्तोंकृत धारणाओं का कारण। किन्तु अनेक आत्मविश्लेषणों में कौन सही है यह समस्या उत्पन्न हो जाती है। समाजशास्त्रीय (मानवशास्त्री भी इसी में शामिल है) विधि को पुराना घोषित

किया गया है किन्तु मनहीम के 'आइडियोलोजी एण्ड यूटोपिया' जैसे ग्रन्थों के अध्ययन से अब पुनः समाजशास्त्रीयविधि 'अत्याधुनिक' होना जा रही है क्योंकि मनहीम ने 'सदेहयुग' के सदेह और सन्देहपूर्ण चेतनाओं का अध्ययन, गुण या सन्तुष्टि के आधार पर किया है जिसमें कि 'व्यक्ति' दनता और विकास करता है। इसके सिवा प्रान्ति या परिवर्तन का प्रश्न भी उसके सम्मुख है।

अतः आधुनिकता और सामयिकता पर विचार करते समय यह देखना होगा कि कला या लेखक किस दृष्टिकोण से विचार कर रहा है अथवा इस बिन्दु पर कभी निश्चय नहीं होगा। जसाकि होता है—उलझन की स्थिति में या तो हम अनुपम और व्यय तीव्रता का विकास करने अथवा लेखक या कला की 'बिद्धता' या 'गहराई' की प्रशंसा कर अप्रभावित होने पर भी प्रभावित होने का स्वागत कर मौन हो जायेंगे।

दूसरी विधि प्रारम्भ से ही समाजशास्त्राय और ऐतिहासिक रही है जिसमें मनोविज्ञान, नवविज्ञान तथा अन्य विज्ञान अनुशासनो का प्रयोग किया जाता है जिसमें 'व्यक्ति' का निरपेक्ष दृष्टि में नहीं देना जाता। एक शब्द में सापेक्षतावादी दृष्टि से देखने का प्रयत्न करता आ रहा है और क्योंकि ज्ञान-अनुशासन राज तथा पर नया प्रकार प्रसिद्ध कर रहे हैं अतः वास्तविकता में परिवर्तन करने की दृष्टि से विचार करने वाले लेखक के सम्मुख, 'सशोधन' की समस्या रहना है ताकि 'मूल' दृष्टि में अधिक विकास न बन जाय। इस प्रकार चिंतन एक निरंतर गति और सगाधन की प्रक्रिया बन जाती है क्योंकि वास्तविकता शून्य-क्षण परिवर्तनशील है और समाजविकास के जिस चरण में हम उसकी गति के लिए गतय प्रस्तुत करते हैं और उसके लिए तथ्यों की अनूठीवृत्त व्याख्या करते हैं, वह चरण आगे बढ़ने ही नई असंगतियाँ उत्पन्न हो जाती हैं और उन्हें दूर करने के लिए हम अपनी व्याख्या और व्याख्या-विधि में सगाधन करते हैं। मार्क्स से मनहीम तक इस विकास को स्पष्ट देखा जा सकता है। समाजशास्त्रीय और इतिहासवादी विधि का 'अत्याधुनिक' रूप यही है आलोचना के क्षेत्र में भी लुकाच फिदर [नससिटी आफ आट] जस 'नवीन' लक्षण इस तथ्य के प्रमाण है।

अतएव दूसरी दृष्टि से 'आधुनिकता' दशकालातीत धारणा नहीं हो सकती। कालातीत होने का अर्थ केवल यह हो सकता है कि हम किसी काल में अस्तित्व प्राप्त तथ्य या विचार का सोमाओ के प्रति सावधान रहें परन्तु 'अस्तित्व' का अर्थ ही है कि हम किसी काल में स्थित और किसी दशा (स्पेस) में स्थित तथ्य पर विचार कर रहे हैं। काल के प्रवाह में 'आधुनिक युग', 'मध्ययुग' 'प्राचीनयुग' जैसी मनाजा का वापस आना है किन्तु काल में

'क्रिया' पर भी विचार कर, ये सचाएँ बनती हैं। आधुनिक युग योरोप में पुनर्जागरण युग से अस्तित्व में आया, इस कथन का अभिप्राय यही हो सकता है कि योरोप के कई देशों में औद्योगिक, बौद्धिक और सांस्कृतिक शक्ति हुई। वस्तुतः विज्ञान न चक्र' द्वारा प्रसारित मध्ययुगीन धारणाओं को और नवीन राजनैतिक विज्ञान ने पुरानी राज्य व्यवस्थाओं को ध्वसांमुख कर दिया। पूँजीवाद की असंगतियों से पीड़ित आधुनिक युग में, 'आधुनिकतर' समाजवाद या साम्यवाद की धारणाओं को जन्म दिया। प्रतिभागिता पर आधारित औद्योगिक समाजों ने दो विश्वयुद्ध प्रस्तुत किये जिसमें साम्यवादी रूस को भी भाग लेना पड़ा। प्रथम विश्वयुद्ध से द्वितीय विश्वयुद्ध तक पूँजीवादी जनतंत्र और साम्यवादी व्यवस्था की असंगतियाँ तटस्थ विचारकों के सम्मुख आ गईं और सामूहिक प्रयत्नों के विरुद्ध तथा विहीन विशिष्ट गतियों के प्रति मोहभंग होने लगा अतः मार्क्सवाद को भी 'पुराना घोषित कर नवीन मूल्यों और आस्थाओं के अनुसंधान का प्रश्न उठा। निराशा उलभन अस्तित्व आशंका, अनिश्चय, व्यक्ति की निरपेक्ष स्वतंत्रता वरण और एकाकीपन जैसी धारणाओं को सावकालिक सत्य के रूप में प्रस्तुत किया जाना लगा जबकि ये स्थितियाँ स्वयं देशकाल के आघात से ही उत्पन्न हुई हैं। अतः स्वयं विचार प्रक्रिया, विचार से प्राप्त गतियाँ मायताओं और मूल्यों की सतत प्रक्रिया पर विचार आवश्यक हो उठा और इस तरह गान का समाज शास्त्र सम्मुख आया। दूसरे ध्रुवात पर आदर्शवाणियों और अध्यात्मवाणियों ने निरपेक्ष दृष्टि से गान शास्त्र प्रस्तुत किया।

भारतवर्ष में 'आधुनिकयुग' १९ वाँ शताब्दी के मध्य से और विशेष रूप से १९ वाँ शताब्दी के अन्तिम भाग से प्रारम्भ हुआ। इस देश में योरोपियन विधियों के प्रयोग से ही आधुनिकता का जन्म हुआ। अथ के क्षेत्र में औद्योगिकता 'आधुनिक' कहलाइ राजनीति में जनतंत्र और समाज के क्षेत्र में 'मानववाय' आधुनिक' सत्ता प्राप्त करने लगे। संस्कृति और कला के क्षेत्र में 'मानववाय' को आधार बनाया गया अन्तर-धर्म पुराने आचार सस्वार और मान्यताओं का महत्व कम होने चला गया। आजादी के बाद एवं आरंभ रचनात्मक कार्य आधुनिकीकरण का प्रक्रिया के रूप में सम्मुख आया दूसरी ओर राष्ट्र के अस्तित्व और रक्षा के प्रयत्नों में प्राचीन भारतीय मान्यता या सामूहिक ध्वषचनन का भी प्रयोग करना पड़ा। अतः प्राचीनता और नवीनता की धारणाएँ एक दूसरे का पाण्टी हुईं प्रचलित रहीं हैं। अन्तर्गत विज्ञान समाजशास्त्रादि दृष्टि से भारतवर्ष में आज भी प्रागैतिहासिक काल में स्थित आकर तक के जनक मानव मनुष्य दिखते हैं। यहाँ आरम्भिक ज्ञानियाँ हैं सामान्य अनुभव हैं नागरिक मनुष्य हैं और इनमें भी अनेक स्तर हैं जो ऐतिहासिक

विकास व विभिन्न चरणों पर है अतः आधुनिकता' के विषय में इन विभिन्न स्तरों से विभिन्न प्रतिप्रियाएँ व्यक्त होती हैं। क्योंकि समाज जब तक समग्र रूप में, 'सामूहिक अवचेतन' और आधुनिकता' में सामञ्जस्य नहीं बठा पाता तब तक आधुनिकता' कबल बहुत सामित समूह या विशिष्ट बौद्धिकवर्ग की ही वस्तु रहती है और उस विशिष्ट बौद्धिकवर्ग के व्यक्ति, अपनी-अपनी चेतनाओं का सामूहिक अवचेतन' तथा ग्रुप अवचेतन' से अलग नहीं कर पाते अतः जब तक अविकांग समाज, सामाजिक विकास की एक ही मजिल पर खड़ा नहीं हो जाता, तब तक यह विवाद शांत नहीं होगा। दूसरे शब्दों में आधुनिकता का विवाद हमारे विवसित समाज की आत्म जागरूकता का प्रतीक भी है और उस छत्पटाहट का प्रतीक भी, जिसमें हमारे समाज के अनेक स्तर गुंजर रहे हैं। अभी तो इस दंग में तकनीकी विकास भी पूरा नहीं हुआ, न शिक्षा सावजनिक हो पाई है तब 'आधुनिकता' और प्राचीनता' का सहअस्तित्व तब तक रहेगा, जब तक समाज को समग्रतः हम उन्नी स्तर पर नहीं ले आते, जिस पर स्थित होकर हम विचार कर रहे हैं।

इस प्रकार कालक्रमण आधुनिकता का बोध इतिहास में और विशेषकर अपने इतिहास में कुछ वर्षों का बोध है और उस बोध का जिम्मेदार वास्तविक विकास है जिसने इस जातरिक बोध को जन्म दिया है अतः बोध की परिधि से हम वास्तव सदर्भों को विस्मृत नहीं कर सकते। समसामयिकता का बोध इस समय का बोध है अपने वर्तमान का बोध, उस क्षण का बोध, जिसमें हम जी रहे हैं। अतएव सामयिकता वर्तमान बोध है और वर्तमान बोध उस आधुनिकता का ही एक अंग है जिसका प्रारम्भ कुछ पूर्व हो चुका है। आधुनिक युग में उत्पन्न होकर और आधुनिक युग की उपलब्धियाँ और असंगतियाँ पर विचार करते ही हम समसामयिक बोध को समझ सकते हैं क्योंकि समसामयिकता के बोध में आधुनिक युग के वे तत्व शामिल हैं जिन्होंने समसामयिकता को जन्म दिया है। तकनीकी युग आधुनिक युग है। इस आधुनिक तकनीकी ने मनुष्य के सम्मुख मौलिक प्रश्न उपस्थित कर लिये हैं जिसका विकास' की धारणा सही है? यह आधुनिक प्रश्न है और समाजवाद की एक ही काल में स्थिति और विकास देख कर यह प्रश्न उठा है कि क्या हम सचमुच सामाजिक दृष्टि से विकास' कर रहे हैं या ह्लासो-मुख्य हैं? यह समसामयिक प्रश्न है। क्या अब तक की सभी प्राचीन-नवीन धारणाएँ काल के प्रवाह में अपयत्न मोहभंगकारिणी नहीं साबित हुई हैं? कला और काव्य के क्षेत्र में यह उन्मत्त अमूर्त मलाया और अमूर्त काव्य में प्रकट हुई है, यह समसामयिक प्रवृत्ति है। इसके औचित्य और अनौचित्य पर विचार

चल रहा है, कोई नियम नहीं है या रहा है, बवल ध्रुवात प्रस्तुत किए जा रहे हैं ।

आधुनिक और समसामयिक में आधुनिक अधिक व्यापक है, क्योंकि समसामयिकता जल्दी बदलती है । भारतेन्दु युग से आज तक का युग 'आधुनिक युग' है किन्तु नयी कविता, ताजी कविता, वास्तविक कविता, नवीनतम अर्थ विधाएँ, नए प्रयोग, नई आलोचना नई कथा या कथा आदि 'समसामयिक' और आधुनिक प्रवृत्तियाँ हैं ।

'आधुनिकता' एक जीवनदृष्टि का रूप में भी प्रयुक्त होती है । किसी भी क्षेत्र में 'वास्तविकता' के साथ सघर्ष में जब अस्त्र शस्त्र अपर्याप्त या अकारगर साबित होने लगते हैं तो नये दूरस की खोज आधुनिकता मानी जाती है । यहाँ 'आधुनिकता' एक दृष्टि के रूप में स्वीकृत है । ये 'दूरस' नाम के क्षेत्र में नूतन तक विधि को जन्म दत्त हैं कला के क्षेत्र में नवीन कलारूपों को और समाज के क्षेत्र में नए मानक सम्बन्धों का । इस प्रकार वास्तविकता की पहचान करते रहना और उसके अनुसार अपने चिंतन और सृजन का उपयोग करना आधुनिकता है । इस बिन्दु पर रचि का योगदान कला के क्षेत्र में विचारणीय है । प्रायः ऐसा होता है कि ऐतिहासिक दृष्टि से एक ही युग में, काल के उस विशिष्ट प्रवाह में, जिसमें उत्पादन के साधन और मानवीय सम्बन्ध एक सगति की स्थिति में हैं निया प्रतिप्रिया के रूप में कलारूपा का विकास होता है और इन परिवर्तनों से समाज के मूलभूत परिवर्तनों का सीधा सम्बन्ध नहीं होता । उदाहरण के लिए विज्ञान के कारण तकनीक में बहुत गति परिवर्तन हो रहे हैं यह एक समसामयिक प्रवृत्ति है फलतः कला-साहित्य के क्षेत्र में रोज नवीन नवान विधियों और अभिप्रायों का अम्बार लग रहा है । किन्तु मंगानों के नित्य नवीनीकरण का प्रश्न जहाँ बाह्य वास्तविकता के साथ है वहाँ कला-साहित्य के क्षेत्र में नवीनता का प्रश्न 'आंतरिक वास्तविकता' और रचि का प्रश्न है फलतः समसामयिक युग में कला-साहित्य के क्षेत्र में एक गला से लाग गीघ्र ऊब उठने है और प्रायः एक ही कवि अपना प्रत्येक नवीन रचना में एक सवधा नवीन तकनीक का प्रयोग करता है । इस तरह नित्य नये मंगानों की तरह, कला-साहित्य में भी मंगानों की बाढ़ आ जाती है और तत्व पर ध्यान नहीं रह कर बवल रूपा पर ही ध्यान केन्द्रित होने लगता है अतः अधिक स्थायी तत्ववादी विचारक उत्पन्न होते हैं जिनमें बुद्ध तो रूपवाद को कुत्सित रचि मानकर पुरानी तकनीक का एक समय बन लगते हैं और बुद्ध बौद्धिक विभिन्नता और रूपवादों का प्रवाह का महत्त्व न देकर यह दमन लग जाते हैं कि अतः

परिवर्तन की इस आपाधापी में मनुष्य का कम परिवर्तनशील पक्ष कौन-सा है और इस विधि से वे मानव सवगा या मूल प्रवृत्तियाँ पर आधारित भावनाओं को ही महत्व देते हैं और उनकी उपेक्षा को 'आधुनिकता' न मानकर उसे 'विकलांग आधुनिकता' मानते हैं। इस प्रकार कलाजी और साहित्य-संजन चिंतन के क्षेत्र में, यह उलझन थीला, चिल्लाहटा, नारवाजी, गालीगलौज और आरोपो प्रत्यारोपो को ज म दती है, जत्याधुनिकों द्वारा इस प्रकार के साहित्य' की जो सृष्टि हुई है वह समाजशास्त्रियाँ और मनोवैज्ञानिकों के लिये बड़े काम की सामग्री है !

आज के 'समसामयिक' साहित्य का यदि अलग से देखें तो उसमें हिंदी साहित्य के विकास के प्रत्येक सोपान के कवि मिल जाते हैं। आज हिंदी में 'वीर' कवि हैं, 'भक्त' कवि हैं, रीतिवादी न बोध के कवि हैं और द्विबदीयुगीन पद्धति पर महाकाव्या के ढेर लगाने वाले कविराज हैं। स्वच्छन्दतावादी या छायावादी अत्याधुनिकों द्वारा 'पुराने' घापित हो चुके हैं और 'लकायतन' जस वाव्या के कर्ताओं ने साबित कर दिया है कि वे चुके गए हैं या कला चुके गई है किन्तु फिर भी स्वयं नए' कदियों में जनक छायावाद से प्रभावित हैं कथाओं और उपयामों में प्रेम सम्बन्धों की याख्याओं में, छायावाद से न अनप ऊपर उठ सके न जन-द्र न रा-द्र यादव न मोहन रावण न निमल वर्मा ! फिर भी योरोप के रामासविराधी 'आधुनिक' दृष्टिकोण का प्रयोग हिंदी में बहुत बढ़ा है। मावकाविक स्तर पर दार्शनिक स्तर पर मनुष्य के अस्तित्व और उसका स्वरूप से सम्बन्धित चिन्ताओं और आकांक्षाओं से ओतप्रोत रचनाएँ समसामयिक युग की एक विशेष उपलब्धि हैं। परम्पराओं के प्रति ताद्र घृणा भी एक समसामयिक प्रवृत्ति है किन्तु यदि 'आधुनिकता' एक दृष्टि है तो एक ही आज' में प्रचलित और प्रयुक्त विभिन्न शताब्दियों की मवेदनाओं की ये अभिव्यक्तियाँ क्या 'आधुनिक' भी हैं ?

इस प्रश्न के उत्तर के लिए वस्तुतः इस निबंध के प्रारम्भिक भाग को ध्यान में रखना होगा कि कि-हा मानसिक स्थितियों, सवदनाओं और माय ताओं की आधुनिकता का निणय कैसे हो ? यदि बाह्य सन्दर्भ में हम किसी रचना को रगकर न देखें तो मात्र 'रचि' से ही निणय करता होगा और 'रचि' एक प्रवचन साज है धूमिल और अबुद्धिमगत। पता नहीं, रचिवाद हम कब धोगा द जाए और जमाकि ऊपर दिखाया गया है 'रचि' भी वास्तविकता से अलग करते नहीं समझी जा सकती। 'रचि' के भीतर की परिधि विभिन्न अवचनना' के घब्या से अक्षित रहती है अतः कौन मानसिक स्थिति 'आधुनिक' है कौन विपरीत हुई इसका निणय के लिए एकमात्र उपाय 'समसा

मयिक बोध का इतिहासवापरक अभ्यया है। यथाचि यन्त्रात्मक और साहित्य राजनारमक—बोध जीवत क अय म भो क गमागत नहा चल सकता। साहित्य और कलाका की यस्तुपरकता को ही जो 'आधुनिक' या माडन मानना चाहता है। उह प्रणाम दिया जा सकता है। उह उनकी दृष्टि से उत्पन्न भवविरोधा और यस्तु-प्रतिपुलताका को उनका सम्पुग रगत समझाया नहीं जा सकता यथाचि य गाचा और साहित्य म सराकार ही रगना चाहत और मय तो यह है कि इग निरपधताया का कारण भी यह इतिहास है कि हिग म प्रगतियाणी दौर म जो प्रचारवाजिता और यस्तुपरकता की अतिगयता हु निरोधताया अपन का आधुनिक यहर उगी की प्रतित्रिया म उत्पन्न हुआ था। जब जब साहित्य क गौष्ठ की हानि हाना है तब तब सौष्ठव हानिकारक तत्वो को साहित्यतर यहर सघप गुहा जाता है और य प्रतित्रिया यति अधिक तोत्र हुई ता दूगर ध्रुवान पर पहुँच कर यह घापणा हान लगती है कि साहित्य राजना गवधा व्यतिगत सजन क और यति' वस्तु से प्रभावित रह सकता है अथवा यह नि मनुष्य म यह क्षमता है कि वह दग और का का अतिप्रमण कर सकता है जोर इस प्रवृत्ति का ही आधुनिक कहा जाने लगता है तथा अय 'समसामयिक' सापधताणी दृष्टियो को गतानुगतिक की मना दी जाती है।

व्यक्ति का जद्भुत अनुपम जोर निरपक्ष षटक मानकर सोचन वाल विचारका क लिए अत्याधुनिक समाजविज्ञान का यह सिद्धांत ध्यात य है कि हमम चितन की प्ररणा, बुद्ध सबग जगात है या अय इट्ट स्टस हम सोचन को विगिष्ट विधि का जाविष्कार करन क लिए प्रेरित करते हैं। ये सबेग (इम्पल्स) जोर 'स्वाध' (इगमे परमाध भी शामिल है) चितन का स्वरूप निश्चित करते हैं और इन पर ध्यान लिए बिना चितन की आधुनिकता और गतानुगतिकता का निणय असम्भव है। यति ये सबेग और स्वाध बाह्य वास्तविकता के अनुकूल हैं या बाह्य वास्तविकता की समसामयिक असगतियो के बुद्धिसगत दूरीकरण से सम्बन्धित हैं तब चितन आधुनिक होगा अथवा वह यथाथ का पथभ्रष्टक होगा। अत आधुनिकता का बोध इस प्रान म निहित है कि मनुष्य की सामूहिक रूप म गति और गतय क साथ उसका सम्बन्ध गत्यात्मक है या यथास्थितिशील। अतएव यथास्थितिशीलता आधुनिकता का विपरीत बोध है और यह यथास्थितिशीलता अनेक रूपो म समसामयिक कलारूपो और साहित्य के अतस्तल म कितना मात्रा मे है यह स्वतंत्र अनुसंधान का विषय है। समसामयिक साहित्य म जिस 'अत्याधुनिक' कहा जाता है उसम यथास्थितिशीलता के अनेक तरव हैं जोर गत्यारमक तत्व

भी हैं, इस प्रकार आधुनिकता और समसामयिकता का स्वरूप द्वाद्वात्मक वास्तविकता की समझ और उसके प्रतिबिम्बित रूपों और अभिव्यक्तियों की समझ का प्रश्न है। दृष्टि व औचित्य, अनौचित्य, वृत्तिमत्ता और वास्तविकता पर विचार किए बिना सृष्टि का स्वरूप निश्चित नहीं हो सकता,

हिन्दी आलोचना में चिंतन दृष्टियाँ के बाहुल्य के कारण 'सन्नति' उपस्थित हो गई है। विश्व के कुछ दशों में भी यह स्थिति बहुत पहले से ही है अतः 'सन्नति' अनाधुनिक होती जा रही है और विना सन्नति के गति को दिशा मिल नहीं सकती स्वयं गति भी नहीं हो सकती। गति के स्थान पर हम एक सम्सामयिक परिधि में चक्रात रूप में घूमने लग जाते हैं फलतः व्यापकता का लोप होन लगता है और यह व्यापकता का रूप आधुनिकता और समसामयिकता की विपन्नता को व्यक्त करता है उपनिधि का नहीं। हिन्दी में तत्सम्पर्क तत्त्वा के वस्तुपरक अध्ययन के विना प्रतीतियाँ की आधुनिकता पर ही बल दिया जा रहा है। प्राचीनकायशास्त्र की पुनर्जागरण करने वालों का सम्मुख इसलिए का प्रश्न है क्या हम नवीन या आधुनिक मन स्थितियों की नवीन अभिव्यक्ति की परीक्षा पुराने मापदण्डों से सम्भव है? इस प्रश्न के उत्तर में एक दल नवीन या अत्याधुनिक को नकार कर पुराने मापदण्ड का समर्थन करता है, दूसरा दल सशाधनवादी है किन्तु यह सशाधन अभी अवस्थित रूप में सम्मुख नहीं आ सकता है। सन्नतात्मक सशाधन अवश्य सम्मुख है परन्तु सन्नता में काम नहीं चलता अध्ययनप्रविधि को यथार्थ होना ही पड़ेगा। प्राचीन साहित्य पर आधारित मापदण्ड के विषय में अत्याधुनिकता में दो दल हैं कुछ प्राचीन का नकार है कुछ प्राचीन को अक्षत स्वीकार करते हैं। एक दल का कथन है कि भौतिकी रसायन जैसे क्षेत्रों में जिम तरह अरस्तू की मायताएँ पूणत बल चुकी हैं उसी प्रकार काव्यशास्त्र के क्षेत्र में नहीं हुआ क्योंकि मानवविधाओं के क्षेत्र में प्राचीनता की अतदृष्टि बहुत विकसित थी प्रायोगिक क्षेत्र में वह अवश्य पिछड़ गए हैं और समाजशास्त्र भी यह मानता है कि मूलसवेगों की दृष्टि से अभी मनुष्य बहुत नहीं बढ़ा है गायद वह कभी भी पूणत नहीं बदलेगा अतः इस सवेगात्मक धरातल के मूल्यांकन में प्राचीन सहायक है उसी प्रकार जिस प्रकार युद्ध का प्रश्न महाभारतकार के मन को उसी तरह भङ्गभोरता है जैसे वह हमारे मन को अतः आधुनिक आलोचना वैज्ञानिकों की तरह प्लेटो अरस्तू भारत और अभिनवगुप्त का उपना करके चल रही सकती,

अतः सरी दृष्टि से तो साम्प्रतिक आधुनिकता वही है जो समसामयिक चिन्ताओं में और प्रश्नों का निराकरण कर सके और सत्ता और साहि-

रूपजन के क्षेत्र में भी आधुनिकता यही होगी जो यथास्थितिगोल मानविक स्थितियों और मनुष्य की 'समसामयिकता' से जगत् विपन्नताओं को चीर कर उसे गतव्यपरत स्वरूप दे। यन्त्रि गतानुगतिक 'आत्मा' और 'स्वप्न' ध्वस्त हो रहे हैं और पूजावादी जनतंत्र समाजवादी जलन तथा साम्यवादी ध्वस्त-स्थाए तथा जीवनपद्धतियाँ और 'दंगा' यदि अपर्याप्त साबित हो रहे हैं तो इस 'सन्नानि' की अभिव्यञ्जना में तो आधुनिक और समसामयिक होगी किन्तु अत्याधुनिक' कला और चिंतन यही कहला सकता है जो इस 'सन्नानि' में धनात्मक तत्वों और मन स्थितियों की खोज करे और उसे व्यञ्जित करे। प्रसन्नता का विषय यह है कि हिन्दी में मानव जिजीविषा और मानव की मूलभूत अभावजन्य चेतना काय और क्या है म पुन व्यक्त होने लगी है। आज हिन्दी में केवल निराशा अनिर्णय, अस्तित्व-आगवा के ही स्वर नहा हैं आशा और आत्मविश्वास के स्वर भी मुखरित हान लगे हैं और वे भी आधुनिक' शक्ती को अपनाकर ही चल रहे हैं। यही नहा योराप की हासशील चिन्ता से भी हम सावधान हात जा रहे हैं क्योंकि हम एशिया अफ्रीका व देगा के लटक ठीक उसी वास्तविकता में नहीं जी रहे हैं जिसमें अस्तित्ववादियों को जीना पडा है अत 'दायित्व' और वरण की गन्नावली अब नए सदभ पा रहो है और अत्याधुनिक कला और साहित्य का नविष्य इस 'दायित्वबोध' पर ही आधारित है। यह सच है कि 'सन्नानिवादी' कला और साहित्य नानिवादिया के आवेश को कम करती है किन्तु यह भी सच है कि सन्नानि की ही अभिव्यञ्जना आधुनिक नहा होती उससे वच निकलने के उपाय व लिए प्रयत्नशाल हाने की प्रक्रिया से उत्पन्न चिंतन और कला में 'अत्याधुनिक' हो सकती है अत सन्नानिबोध समसामयिक तत्व है और उससे मुक्ति का उपाय ही 'अत्याधुनिक' तरव है

आधुनिकतावाद और समाजवादी यथार्थवाद

आज राजनीति के क्षेत्र में पूँजीवाद और साम्यवाद (समाजवाद), रूशन के क्षेत्र में अद्विधात्मक अभौतिकवाद तथा द्विधात्मक भौतिकवाद तथा साहित्य के क्षेत्र में आधुनिकतावाद और यथाथवाद का सघन अपन तीव्रतम रूप में चल रहा है। इन्दी में आधुनिकतावाद या मार्डनिज्म की आवाज सन १९४० ई० के बाद प्रथम तारसप्तक (१९४३ ई०) के पश्चात अधिक बुलन्द हुई है इस आधुनिकतावाद या नवीनतावाद को प्रायः राजनीति निरपेक्ष, शुद्ध सौन्दर्यवादी आन्दोलन माना जाता है किन्तु कभी-कभी किसी आन्दोलन को अधिक कारगर बनाने के लिए उसे 'राजनीति रहित' कहने या उसे शुद्ध सौन्दर्यवादी घोषित करने की आवश्यकता होती है, विराधी विचारधारा और जीवनविधिगत मानव मूल्यों के विरुद्ध अपनी मायताओं के प्रचार का यह अधिक सूक्ष्म ढंग है।

पश्चिमी पूँजीवादी देश आधुनिकतावाद' के प्रचारक हैं और समाजवादी (साम्यवादी) देश यथाथवाद के। हिन्दी में 'नई कविता', 'नए उपन्यास', 'नई आलोचना', 'नई कहानी', आदि में बहुत से तत्व जाने या अनजाने पश्चिमी पूँजीवादी सभ्यता के विचारों और मूल्यों से आये हैं। इसके विरुद्ध हमें १९ वाँ शताब्दी के यथाथवादी रूसकी तालस्तोय चर्निशेविस्की, बलिस्की, पिमारोव गागोल, चेखव आदि के जीवन के यथावत चित्रण' के सिद्धान्त का अधिक अनुसरण हुआ है। यह बरतुत 'महाकाव्य परम्परा' (Epic Tradition) कहलाती है जिसमें जीवन की वास्तविक दृष्टियों तथा समस्याओं का चित्रण होता है। समाजवादी यथाथवादी युग में आकर द्विधात्मक भौतिकवादी दृष्टि से जीवनगत यथाथ का चित्रण होने लगा। इस प्रकार यथाथवादी परम्परा में ही समाजवादी यथाथवाद का विकास हुआ है जिसकी विशेषता है वस्तुनिष्ठ रूप में जीवन का प्रस्तुतीकरण। जबकि आधुनिकतावाद की विशेषता है विभूत गति मानसिक स्थितियों का सञ्जकटव' वर्णन अर्थात् आधुनिकतावाद, यथाथवाद की स्पष्टता के विरुद्ध विद्रोह है। और यह विद्रोह वष्यवस्तु या उसका प्रति दृष्टिबोध तथा गित्य दाना क्षेत्रों में है। उदाहरणत

साहित्य में सार्वभौमिक तत्व

“कला की आवश्यकता” नामक पुस्तक में था फिगर का बयान है कि माक्सवादियों को भी स्पष्टतः कला और साहित्य में सार्वभौमिक और सब कालिक तत्व को स्वीकार करना चाहिए क्योंकि वह एक वास्तविकता है—

The function of art in a class Society at war with itself differs in many respects from its original function. But nevertheless despite different Social situations there is something in art that expresses an unchanging truth. It is this that enables us who live in the twentieth century to be moved by prehistoric cave paintings or very ancient songs.¹

प्राचीन ग्रीक साहित्य क्यों प्रिय लगता है जबकि वह ग्रीकसमाज दास पथा, स्त्रियों की दुदशा तथा धर्म से घणा जसी विवृत्तियों से पीड़ित था? माक्स के अनुसार ग्रीक समाज और उसका प्रतिबिम्ब ग्रीकसाहित्य मानवता की शिशु-अवस्था की स्थिति का परिचायक है अतः समाज की वास्तविकता क्यों शाश्वत आकर्षण” का विषय न बने? श्री फिगर ने माक्स की इस व्याख्या से इस सिद्धांत का निष्पीडन किया है कि यह विवादास्पद होने पर भी कि ग्रीक नामक शिशु थे, माक्स का उक्त व्याख्या से यह अवश्य निश्चित होता है कि ग्रीक साहित्य और कला में मनुष्यता का एक ‘क्षण’ चित्रित हुआ है अतः वह आज भी आकर्षक लगता है—

What matters is that marx saw the time conditioned art of an underdeveloped social stage as a Moment of humanity and recognised that in this lay its power to act beyond the historical moment to exercise an eternal fascination.

अतः फिगर के अनुसार किसी ‘ऐतिहासिक क्षण’ की भी सृष्टि होती है जो आगे के सभी ऐतिहासिक क्षणों में आकर्षण का विषय रहती है अतः

वगसघप में ऐतिहासिक निरंतरता का महत्व कम नहीं आना चाहिए और कला और साहित्य के वगसघपार्थक्य और सावकालिक दोनों तत्वों पर बल देना चाहिए ।

स्पष्टतः प्रगतिवाद के प्रारम्भिक सापान में वगसघपार्थक्य तत्व पर अधिक बल दिया गया । सामाजिक न्याय की बलवती भावना के कारण साहित्य के स्थायी तत्वों की कुछ अवश्य उपेक्षा हुई है ।

अब यह स्वीकार कर लिया गया है कि जीवन की तरह साहित्य में भी सघप और निरंतरता (Continuity) चलती रहती है । हिन्दी के प्रगतिवादी लेखकों ने इस निरंतरता तत्व की पहचान प्रारम्भ में ही कर ली थी और उसे वह 'अपेक्षाकृत अधिक स्थायी तत्व' कहा करते थे । उदाहरणतः बंकिम साहित्य में चित्रित समाज एक पिछड़ा हुआ समाज था । मनुष्य में तब जाया, उल्लास था विजय की भावना थी मंगलमय भविष्य के लिए प्राचीन आय आश्रय थे । वचारिक उल्लेखों से आय अधिक पीड़ित नहीं थे । अस्तित्वरक्षा और अस्तित्व पतिष्ठा के लिए सघप पर आयों के कबीलाई तथा प्रारम्भिक कृषि व्यवस्थाप्रधान समाज के मनुष्य एक चुनौती का वातावरण था जिसमें उन्होंने स्वीकार किया था अथवा उनमें वह स्वीकार करने की विवशता थी अतः बंकिम साहित्य में जाय दस्यु सघप मिलता है और स्वयं आयों के कबीला में शासक शामिल पुराणिक शासक जादिसघपों के रूप में चित्रित हुए हैं किन्तु माय ही आयों का आगावा और उल्लास कम करने का उत्साह, प्रकृति के प्रति आश्चर्यमिश्रित प्रेम और जीवन के प्रति दुःखमयी आसक्ति ये प्रवृत्तियाँ बंकिम साहित्य का आज भी प्रिय बनाये हुए हैं । उत्तर बंकिम काल में वास्तविक सघपों की प्रतीकवादी याख्या प्रारम्भ हुई, महाकाव्यों में कौरव पांडव युद्ध तथा राम रावण युद्ध को पाप पुण्य के गणित सघप के रूप में समझाया गया जो आज भी मनुष्य में यह विश्वास भरता है कि पाप का नाश जब कभी आता है । यह एक वास्तविकता है कि मनुष्य-समूह अपनी अस्तित्वरक्षा के लिए कल्याणकारी मूल्यों को स्वीकार कर लेता है अतः प्रत्येक समाज में यह धारणा गणित रूप से बस गई है कि पुण्य अंतिम रूप से विजयी होगा । इन पुण्यों में परांपरार सत्य, दया कर्मा प्रेम आदि तत्वों की गणना होती आती है और प्राचीन साहित्य एक स्वर से इन मूल्यों की अंतिम विजय के विषय में आश्रय है अतः पिछड़े समाजों या यह प्राचीन साहित्य हमें आज भी प्रभावित करता है और करता रहेगा ।

एक यह प्रश्न उठाने लाता है कि वगसघप और निरंतरता तत्व

एक साथ किस प्रक्रिया से एक ही ऐतिहासिक क्षण में जन्म लेते हैं? सस्कृत साहित्य बाल्मीकि से लेकर आज तक मुख्यतः ब्राह्मणवादी तत्वों द्वारा लिखा गया है। ब्राह्मण, क्षत्रिय और वश्य सामाजिक व्यवस्था की दृष्टि से उच्च वर्ग का निर्माण करते हैं। बाल्मीकि, कालिदास माघ भारवि, श्रीहृष्य आदि महाकवियों ने उच्चवर्गीय ब्राह्मणदर्शन के दृष्टिकोण से जन्म लेते रहकर ही काव्य नाटकादि लिखे हैं। यह ब्राह्मणों द्वारा निर्देशित समाज सामंतवादी समाज था, जिसमें करोड़ों सेवकों के वर्ग को एक सद्भावनिक व्यवस्था द्वारा (स्मृतियाँ धर्मशास्त्र) मनु के लिए 'सेवक अधिदास' और दास बनाया गया था और जिसे शताब्दियों के प्रचार द्वारा शूद्रवर्ग ने स्वीकार भी कर लिया था। जातिप्रथा द्वारा निम्नवर्ग के असतोप को एक बड़ी सीमा तक समाप्त कर दिया गया था और कमवाद पुनर्जन्मवाद के द्वारा प्रत्येक व्यक्ति की स्थिति निश्चित कर दी गई थी अतः ऐसे समाज में प्रत्येक वर्ग का जादश पुरुषों का चित्रण किया गया क्योंकि यही एक उपाय था जिसके द्वारा तबनीकी दृष्टि से पिछड़े समाज की स्थिरता और निरंतरता मिल सकती थी।

अतएव सस्कृत नाटकों काव्यों में मानव जीवन की नियति पूर्णतः निश्चित है नए प्रश्न सस्कृत काव्यकारों को कष्ट नहीं देते। भाग्यवान् कमवाद पुनर्जन्मवाद द्वारा प्रत्येक प्रश्न का समाधान जगत्सभी व्यक्तियों को प्राप्त है इसलिए सस्कृत साहित्य में स्थायी रसा की रूढ़ि पर बल दिया गया। जब सघष मुचरित नहीं है मायताएँ व्यापक हैं असतोप का कारण होने पर भी कोई नया सामाजिक सिद्धांत सम्मुख नहीं है तब मनुष्य का वही रूप सस्कृत में चित्रित हो सका है जो गात्रवार्तिक है अर्थात् मनुष्य के स्थायी भावों की व्यञ्जना पर ही सारा जोर दिया गया है।

स्पष्टतः हम सामंतसमाज की धारणा अस्वीकृत कर चुके हैं आज समता का युग है। करोड़ों तूटों और अन्ध कमकर वर्गों का वधानिक स्वतंत्रता प्राप्त है। राज मन्त्रराज मध्यवर्ग के नेताओं का सम्मुख गौरव और सम्पत्ति भी गायब हुई है। राजमन्त्रों पर अब जो महिमा दिया भी जाता है वह श्रीहृष्य की रत्नावली में अभिन्न है। रत्नावली का पत्र पर आज राजा के प्रति श्रद्धा उत्पन्न नहीं होता बल्कि सामरस्य और वागवदत्ता के भगवै दूतियों के परमेश्वर आदि निरधर और मन्त्र शासक लगते हैं। इसी प्रकार द्रोपदी का नग्न करन के पक्ष में कौरवों द्वारा प्रस्तुत तर्क राम प्रथा पर प्राथमिक है जो आज बरकर प्रमाणित हो चुका है। राजाओं के परस्पर युद्ध आज उम युग की विद्युत् राजशासि पर प्रकाश डालते हैं किन्तु इस सघष

और ऐतिहासिकता के सदभ में आज निरथक लगने वाले तत्वा के अतिरिक्त सस्कृत साहित्य में मनुष्य के राग विराग का जाकपक वर्णन है जो आज भी रुचता है। अपनी ऐतिहासिक सीमाओं में मिमटा, परिस्थिति को अपन अनुकूल करने के सभी उपाय करते हुए अपनी वर्गीय स्थिति को पुष्ट करने के लिए तरह-तरह के सिद्धांत गढ़ते हुए सस्कृत के उच्च वर्गीय कवि में भी एक घरातल ऐसा है जिस पर वह मानवमान के स्वरूप के विषय में सोचता है। उस साहित्य में सामान्य मानव की धारणा ही काय करती रही है। सषणों की काटि स परे भी एक ऐसा सदभ है, जहाँ शासन शासित, पन्ति मूख, मवल टुधल "एक" हैं यह घरातल है, भाव का घरातल।

चितन-स्तरा पर मनुष्य में विभिन्नता को स्वीकार किया गया है मुट मुँ मतिभिन्ना कहा भी गया है, किन्तु भाव के घरातल पर मानव मात्र का एकता धापित की गई है, यही 'तत्व' निरस्तरता का तत्व है। दूसरे शब्दा में जसा कि सभा प्रगतिवादी मानते आए हैं, सामाजिक व्यवस्थाएँ बनती विगन्ती है इतिहास में सभी कुछ कड़ीशड" हाता हुआ चलता है भाव भी इस बाह्य परिस्थिति में प्रभावित हाता है, एक ही भाव का चित्रण दो इतिहास युगा में भिन्न भिन्न प्रकार से होता है तथापि स्थायी भावा में मून परिवर्तन प्रुत कम हाता है क्योंकि शृ गार वात्सल्य नाथ भय हास्य ग्लानि आदि भाव मनुष्य के 'जवा अस्तित्व' के रक्षक है उतम मानिश् परिवर्तन पिउल हजारों वर्षों के इतिहास में बहुत कम हो पाया है अतः य भाव मनुष्य के मूल रूप के रक्षक रह हैं मानवीय इतिहास की यह मूल सामग्री है। जवीसम्पत्ति का प्रवृत्ति से प्राप्त है इतिहास की जाच में तपकर नए रूप धारण करती है नए साहित्य को जन्म देती है किन्तु इसमें मौलिक परिवर्तन कम होता है या इतना धार होता है कि उस लक्ष्य करना भी कठिन हा जाता है।

सस्कृतसाहित्यने इन 'मूल मनुष्य' का सस्कार भी किया है किन्तु वहाँ ब्राह्मवादी दान का एक वक्त है, जिसे बाहर जाने का उपक्रम किसी लखक ने नहीं किया। इस्वर राजा ब्राह्मण, बंद स्मृतिया, जाति आदि का प्रति श्रद्धा समाज की यथास्थिति में अपरिवर्तन की भावना का सन्धि ही इस साहित्य का लक्ष्य है कि तु इस "वगस्वाथ" के साथ-साथ महा कवियों को मानवमात्र की सबदनाओं और भावनाओं में प्यार भी कम नहीं है इसाणि अभिमान गण्डुतल में रमणीय शृ गार, वेणीसहार में वीरता और दण, नागानंद में वरणा जीर भूतदया पिपुपालक्ष में जल्पाचार का विराय और वीरत्व, और मघदूत में दण की प्राकृतिन मुपमा में सभी मनुष्य

आज भी आत्म का गाँव है। मादताएँ चलाती हैं पर हृदय की मनुष्यता इतिहास की कोशिका का उदयपन करके नवित्य मानव का भावनात्मक करती रहती है। भावनाओं का स्वयं चलाएँ अतिरिक्त मानव संज्ञान (Sensibility) से सम्बन्धित जान वाध्यत्व आज भी आवश्यक लगत है, क्या कि साहित्य में कथल विचार और भाव का गहरा हास अपिपु शून्य रूप रग और गंध का चित्रण भी हो है। प्राचीन गाँव त्य अपनी अभिव्यक्ति कुशलता और भावनात्मक ग भी प्रभावित करता है बच्चा और साहित्य का यह अंग 'जादू' का अंग कहना गवता है। कुशलता सामाजिक दृष्टि से एक आवश्यक तत्व है अतः यह गवना प्रभावित करता है यह अर्थ है कि नवीनता का प्रति प्रेम का कारण हम नवीन कुशलताओं का अनुगमना में दक्ष चित्त रहते हैं। ऐसी स्थिति में भी हमारी प्राचीन कुशलताएँ प्ररत प्रमाणित होती है क्या कि उदा का अध्ययन हम नवीन कुशलताओं की आर उन्मुख करता है और प्रायः साहित्यकार प्राचीन कुशलताओं की सहायता से नवीन "जादू" की सृष्टि करत सिगाई पाते हैं।

यह सत्य है कि मनुष्य का राग विराग का ससृष्ट साहित्य में चित्रण 'निरपक्ष' रूप में हुआ है पर 'जबो अस्तित्व' का एक स्तर पर ये भाव स्वतन्त्र रूप में भी जाननायक होत है। गुरुत्वा का बाल बचन उस बाल में एक सामाजिक प्रयोजन को रखर दिया गया होगा समाजशास्त्री सिद्ध कर सकत है। किन्तु बाल्यावस्था का सौम्य सरलता भावपन नीटाए जाति आज भी उसा रूप में आवश्यक लगती है जिसका मूल में 'जबो अस्तित्व' काम करता है अतः बिना किसी सामाजिक जाग्रह का भी हम बच्चे से प्रेम करते है यो बच्चा से प्रेम एक सामाजिक काय भी है अतः यहा प्रवृत्ति और सामाजिकता में विरोध नहीं है। हम सभी बच्चा से प्यार कर सकते हैं किन्तु सभी स्त्रियाँ से प्यार नहीं कर सकत क्योंकि बच्चा शृंगार में प्रजनन अतभूत होने के कारण, प्रवृत्ति और सामाजिकता में टूट उठ सता होता है अतः शृंगार का चित्रण में निषेध और स्वीकृति का दाना पक्ष चलत है मर्यादाएँ अपना प्रभाव डालती है नतिकता का प्रश्न उपस्थित हो जाता किन्तु स्त्रिणी शृंगार के ऐसे चित्रण जहा निषेध आवश्यक नहीं होता स्यावी साबित होत हैं क्या कि ऐसे स्थल में मनुष्यमात्र अपने प्रेम की प्रतिध्वनि सुनता है। मेघदूत में यक्ष और यक्षिणी की स्थिति के साथ संयोग वियोग में हमारा तादात्म्य आज भी हो जाता है और मेघदूत आज भी रूस, भारत, आदि सभी देशों के युवका की प्रिय रचना हो सकती है।

आज की विपम स्थिति में शृंगार भय, क्रोध आदि के चित्रण निरपेक्ष नहीं है। सच कहें तो वह भी सच है क्योंकि आज का युग प्राचीन युगों की तरह सरल नहीं है। मनुष्य है। प्रश्न प्रवृत्तियाँ स अधिक प्रबल साक्षित हो रहे हैं और साहित्य का प्रयोजन "सौन्दर्य" की मूर्ति न रहकर, "साधकता" की खोज होता जा रहा है। साधक साहित्य में 'मूलमनुष्य' को यथावत रूप में चित्रित नहीं किया जा सकता अपितु परिस्थिति और व्यक्तित्व की दृष्टि, परिस्थिति और समूह के बीच समुल्लूख और विपम असामंजस्य को दूर करने के सन्दर्भ में 'मूलमनुष्य' का चित्रण किया जाता है फलतः एक जटिल प्रक्रिया का प्रयाग होने लगता है और पुराना "रससाहित्य" मान प्रवृत्तियों में प्रेमिणी" प्रतीत होने लगता है। किन्तु यदि मनुष्य इतिहास को अपने अनुकूल कर लेता तो पुनः भावों के निरपेक्ष चित्रण पसंद आ सकते हैं, कम से कम सम्भावना तो यह है ही। मनुष्य न जहाँ तकनीक के क्षेत्र में अभूतपूर्व सफलता प्राप्त की है जहाँ ब्राह्मण प्रकृति पर ज़माने जिस सीमा तक विजय प्राप्त की है उस सीमा तक आंतरिक प्रकृति पर वह विजय प्राप्त नहीं कर सका इसका स्पष्ट उदाहरण यह है कि उत्तम मिथ्याता और आदर्शों का वह काय रूप में परिणत करत समय अपने लाभ प्राप्ति आदि असंगतियों में विवृत कर देता है। चाना साम्यवाद में मार्क्सवाद का परिणति के पीछे चीनी साम्यवादियों की मानवीय कमजोरियाँ मिथ्याहकार अधराष्ट्रवाद, रूस से ईश्याँ जादि तथ्य प्रमाण हैं किन्तु यदि कभी मनुष्य आंतरिक प्रकृति पर भी विजय पा सकता तो वह सामान्यमानव के रागविराग के चित्रण को पुनः प्रिय मानगा ही यो वह उच्चतर धरातल पर ही सम्भव होगा। आरुडुअस हकमले का यह कथन कि भविष्य में 'सकुल सरलता' का विकास होगा, सही लगता है। आज सकुलता और जटिलता का युग है कल इस जटिलता से आदमी ऊँच भी सकता है, आज ऊँच से प्रेम है कल इस ऊँच और उदासी पर वह विजय भी प्राप्त कर सकता है और पुनः वह प्राचीन आनन्द का अनुभवान कर सकता है। आज के इतिहास का यह मानवीय क्षण" आज के इतिहास से अनुकूल है, कल इतिहास में परिवर्तन होने पर मानवीय क्षण" भी बदल जायगा। निपेक्षपरक प्रवृत्तियों की प्रवृत्तियों का अर्थ है कि भावनात्मक प्रवृत्तियाँ (positive Tendencies) जबसर मिलत ही पुनः प्रबल होगी। मनुष्य के व्यक्तित्वगत मन में जिस प्रकार परिस्थिति के अनुरूप भाव-अभाव का संचय चलता है इतिहास के मन में भी यही प्रवृत्ति चरती है।

साहित्य और कला में सावभौमिक और सावकालिक तत्व का एक अर्थ रूप भा है। "मनुष्य मरणशाल है" यह एक सावकालिक वाक्यांश सत्य

है। प्राचीन साहित्य में मनीषियां न मनुष्य जीवन का अध्ययन करके "सामान्यमनुष्य" के विषय में सावकालिक धारणाओं को पकड़ने का प्रयत्न किया है। सत्य क्या है, असत्य क्या है, धर्म क्या है, अधर्म क्या है इस प्रकार के प्रश्नों का उत्तर देने के लिए महाभारत ने अनेक परिस्थितियों में मनुष्य को रखकर समाधान देने का प्रयत्न किया है और जतन में कोई उत्तर नहीं मिलता। सावकालिक तत्व या उभर कर सामने आता है मनुष्य की जिजीविषा इतनी प्रबल है कि वह बार बार निराश होकर भी निराश नहीं होता, वह एक अनवरत यात्रा में सलग्न है।" इसी प्रकार मनुष्य के सामान्य स्वरूप के विषय में प्राचीन काव्यों और कलाओं में उपयोगी धारणाएँ मिलती हैं श्वेताश्विन महान इसलिए है कि उसमें मनुष्य के सामान्य रूप पर गहरा प्रकाश पड़ता है। इसी प्रकार पशुओं स्त्रियों बालकों ग्रासका ग्रासितो, पंडितों मूर्खों बीरों कायरों दुराचारियों, सच्चरित्रों जादिक विषय में सामान्य निष्कर्ष अनेक प्रयोगों को देखकर प्राप्त निष्कर्ष हैं जिन्हें आधुनिक मनो विज्ञान भी स्वीकार करता है। मानव व्यवहार के विषय में प्राचीनों की अतदृष्टि बड़ी गहरी थी यह तत्व भी प्राचीन साहित्य को सावकालिक स्पष्ट देता है। जब हम पढ़ते हैं कि हम एक दूसरे की मृत्यु का जीत हैं और एक दूसरे के जीवन को मारते हैं तो एक सामान्य मानवीय सत्य के दर्शन करते हैं, नवीना में भी ऐसे सामान्य सत्य कम नहीं हैं अतः कला और साहित्य का यह आयाम भी उस स्थायित्व देता है।

साहित्य और जीवन दोनों अस्थायी और स्थायी समसामयिक और "आश्रित" तत्वों की संगति का नाम है। महान साहित्य वही है जिसमें इन दोनों तत्वों का दूध गहरा का तरल सम बंध हो। प्रायः समसामयिकता की राज में स्थायीतत्त्व स्वयं प्राप्त हो जाते हैं और जसाकि प्रायः होता है कि स्थायीतत्त्वों को सीधा अंकित करने पर समसामयिक युग उनमें झलकने लगता है जसाकि ऐतिहासिक रचनाओं में देखा जाता है। इसका कारण है मनुष्य के मन की द्विद्वारमय स्थिति, जिसमें दोनों तत्व साथ चलते हैं अतः साहित्य में यगसंधप जन्म तत्वों का अनुसंधान करने समय स्थायी तत्वों का अनुसंधान द्विद्वारमय मिश्रण के विरुद्ध नहीं जाता बल्कि अस्थायी और स्थायी तत्व एक ही वास्तविकता के दो पहलू हैं ॥

प्रतिभा

भारतीय आगम गान्ना म शरीर क प्रत्येक अणु-परमाणु को शक्ति का एक एक स्वतंत्र स्रोत माना जाता है। ब्रह्माण्ड म प्राप्त शक्ति मूढम रूप धारण कर हमारे शरीर म अवस्थित होती है। शक्ति से युक्त होने से प्रत्येक शरीर शक्तिमान है। निम्न काटि क जीवा म भी यह शक्ति रहती है परन्तु वे उस शक्ति का विकास नहीं कर सकत किन्तु मनुष्य म आकर शक्ति, उसके प्रति उन्मुख हान ही स्फुरित हान लगती है और तब व्यक्ति शक्तिमान बन जाता है, स्फुरण को विभिन्न विधिया को ही विभिन्न शिक्षा प्रणालिया के नाम से अभिहित किया जाता है। जो आप से रख लिखने क लिए कहता है वह रख लिखन की प्रस्तुत शक्ति का स्फुरित करन म सहायता देता है यदि आप लिखन क लिए प्रयत्नशील हो। अतः व्यक्ति को शक्ति रहित मानकर चलना सद्भारितक दृष्टि से गलत है। शक्ति का स्फुरण कभा ता स्वतः या कभी किंचित् प्रयत्न से अथवा कभी अनवरत और दीर्घ प्रयत्न से करना पड़ता है। प्रतिभाशाली व्यक्ति वह है जिसकी शक्ति किंचित् प्रयत्न से ही स्फुरित हो जाय। परन्तु एम व्यक्ति कम हैं चायद बहुत कम। अतः दूसरा उपाय है शक्ति का स्फुरण प्रयत्न। शिक्षा क द्वारा ही यह सम्भव है और शिक्षा वस्तुतः आत्म प्रयत्न है। गिन्या आपको शक्ति विकास के लिए प्रेरित कर सकती है अतः शक्ति का स्फुरण नहीं कराया जा सकता। ससार म गायद ही कोई विचारधारा ऐसी हो जा यह मानन से इन्कार करे कि व्यक्ति म अन्तर्निहित शक्तियाँ अवश्य हाती हैं केवल हमारा काम उनका विकास करना भर है। तब प्रतिभा का अर्थ क्या है ?

यदि प्रतिभा का अर्थ प्रसुप्त अवस्थित शक्ति (Potentiality) से ल तब सभी प्रतिभावान् हैं और यदि प्रतिभावान से अर्थ ल कि किंचित प्रयत्न से ही शक्तियाँ विकसित हो जायें ता इसका अर्थ है कि प्रयत्न करने पर शक्तियाँ विकसित हो ही सकती हैं। तब प्रयत्न म वृषणता क्या हो ? अतः आज जो प्रतिभा (Talent) को प्रदशन का वस्तु बना कर दूसरों को आतंकित किया जाता है वह एक समष्टिगत अन्याय है। ऐसे आतंक से आप दूसरे के हान्य म यह भाव पदा करना चाहत हैं कि आपके अतिरिक्त

प्रसुप्त, अस्थित शक्ति (Potentiality) किसी म है ही नहा और प्रयत्न क तो आप स्वयं शत्रु है ही । औरों स भी ये लोग कहत हैं कि प्रयत्न स कुछ नहीं होता सब स्वत होता है । और तारीफ यह है कि आप अपन को प्रगतिशील भी मानत हैं क्याकि आस्तिक दशनों का विश्वास यह है कि शक्ति का स्फुरण प्रयत्न से भी हाता है और शिव की कृपा स अवस्मात भी होता है । इसे 'शक्तिपात' का सिद्धान्त कहत है । जब आप 'शक्तिपात' सता प्रयत्न और प्रतिभा का विश्वास कर नहीं सकते जो करते है वे ही अधिक सुखी है । अतः आपको प्रयत्न और प्रतिभा स अविच्छिन्न सम्बन्ध मानना ही होगा ।

प्रतिभा की जागृति के लिए समय की सर्वाधिक आवश्यकता है । किञ्चित् सफलता से ही मदोन्मत्त होकर अपनी रचना को सर्वश्रेष्ठ सिद्ध कराने के हथकण्डे प्रयोग करना प्रतिभा की निगानी नहीं जडता की निशानी है । इस सिद्धान्त से जो अपनी यश प्राप्ति के लिए जपयता पर उतर आते हैं आत्म विनापन आपाधापी व उखाड़ पछाड़ करते हैं वे देग द्रोही जनद्रोही नहा वस्तुतः आत्मद्रोही है क्योंकि विनष्टिवादों कभी भी आत्म सस्कार मे समय नहीं रख पाता । वह उस अधय का प्रदर्शन करता है जिसम कोई कलाकार मूर्ति का एक सुन्दर हाथ बनाकर बाजार मे चितलाता फिरता है कि देखो ! यह मूर्ति कितनी सुन्दर है । जब तक अंतर स्थित शक्तियों का—रचनारमक या समीक्षात्मक पूण विकास नहीं होता तब तक रचक की मूर्ति (उसका शक्तित्व) अचूरी है वह महान सम्मान का पात्र नहा है । और जब वह स्वयं वस्तुतः आश्वस्त हो जाता है कि उसकी मूर्ति पूण हो गई है उसकी शक्ति का अन्त स्रोत्र प्रवहमान हो गया है तो वह स्वयं स तुष्ट होकर ऐम आनन्द को प्राप्त करता है कि उस किसा प्रकार के विनापन की आवश्यकता नहीं रहती ।

आकाश और रचयिता के चित्त की स्थिति एकमो होती है । आकाश तब तक निमल नहा हाता जब तक उसम मेघखण्ड इधर उधर उठते रहते हैं किन्तु जब आकाश उह अपरिमित विस्तार व घनता दकर बरसाता है ता मघ युक्त हा जात हैं । बूचा गिर पती है लखनी बिथ्रात हा जाती है और आकाश क समान रचयिता का चित्त शान्त और निमल हा जाता है । अभिव्यक्त हो जान पर शक्ति की शीघ्र गमने हान पर शक्तिमान का फिर और क्या चाहिए ? साहित्य मे यह महान उपरधि इमीनिए नहीं हानी क्याकि सप्टा मे अनयम रहना है और अनयम स चित्त का विकल्प उस चन नहीं हन दता तब सप्टा इधर-उधर व नूट उपार्थों मे प्रचार मे पूनमानाओं मे निमन्त्राओं आदि मे अपन चित्त का गान करना चाहता है—जा असम्भव है

क्याकि आनन्द तो पूणता मे है अपूणता म जानन्द की जगह प्रमोद व रञ्जन मिल सकता है परन्तु साहित्य को मनोरजन मात्र नहीं भी नहीं माना गया । अत प्रतिभा की समस्या के साथ शक्ति-विकास का प्रश्न लगा हुआ है ।

आपको आश्चर्य होगा कि बिना ब्रह्म के जगत के विस्तार व जीवन के सभी अनुभवों की व्याख्या कर सकने का विश्वास करने वाले बहुत से लेखकों का मत उक्त मत से मिल जाता है । यह कोई आकस्मिक बात नहीं, मात्र बात को कहने के ढङ्ग में अंतर है । भारतीय बिना एक चेतन-विन्दु के कुछ भी नहीं समझ पाते क्योंकि समभान का काय स्वयं एक चेतन करता है जबकि ईश्वर के बिना भी काम चलान वाले विचारक चेतना को विकास का परिणाम बताकर पुन उस चेतना से वही काय लेंते हैं जैसे हम चत य की व्याख्या करते हैं । एण्ण चेखवो ने एक जगह लिखा है—

'Do you know what talent is ? It is courage, an independent mind, wide range फिर आगे चेखव रहते हैं कि—“He has great talent, but no knowledge of life whatever, and where there is no knowledge there can be no courage ” इस प्रकार चखव के अनुमार प्रतिभा जीवन के ज्ञान का नाम है स्वतंत्र होकर सोचन का नाम प्रतिभा है । अत प्रतिभा का अस्तित्व ही आवश्यक नहीं उस धार पर रखना भी आवश्यक है अथवा जो बीज उगता नहीं फल फूल नहीं देता वह वृक्ष कस कहलायगा ? लोग सामर्थ्य व उपलब्धि में अंतर या तो जानते नहीं या दोनों का मिलाकर एक मान लेते हैं । यह व्यक्ति बहुत योग्य है यह अमुक फाय कर सकता है” परन्तु शक्ति की विद्यमानता तो विसय बात नहीं उसका फल सम्मुख आना चाहिए और वह भी परिपक्व फल । हिंदी के बहुत से प्रतिभाशाली लेखक गीघ्र ही महान बन जाने के प्रयत्न में, पाल के फल बनकर भी पके फल के भाव विषय चाहते हैं, परन्तु यह सम्भव कैसे हो सकता है ?

लेखक ने बार बार कहा है कि काम बरा, काम ही प्रतिभा है । सञ्चति का आधार काय है वही शक्ति का परिणाम है, परिणाम को देखकर ही शक्ति का निणय होता है । काय मत करो, या रही काय करो परन्तु हमें महान् स्रष्टा मान लो” यह माँग गलत है । चखव ने लिखा है कि प्रतिभा स्वतंत्रता का नाम है । विसम स्वतंत्रता ? पागविक इच्छाओं से ।

“Talent is freedom freedom from passions” (वही पृष्ठ १६१)। गोर्की ने धर्म के विषय में जो लिखा है वह हमारे लिए बहुत महत्वपूर्ण है और वह भी आज के इस सभ्यता युग में वही वायु के स्थान पर आरम्भ विज्ञापन का ही रचनात्मक व सांस्कृतिक प्रयत्न माना जा रहा है। गोर्की ने धर्म के विषय में लिखा है—

‘I never met anyone who feel the significance of work as the basis of culture so profoundly and thoroughly as Anton Pavlovich’ (पृष्ठ-१६१)

अर्थात्, मुझ कोई ऐसा व्यक्ति नहीं मिला जो १०वीं शताब्दी के समान इतनी महारत व पूणता के साथ वायु के महत्व को सांस्कृतिक आधार समझता हो। चर्च के बाद ही वायु करता था उसके अनुसार लेखक बिना वायु के जीवित नहीं रह सकता। साथ ही श्रुत वायु में जितना ही असंतोष होगा उतना ही वायु अच्छा होगा।

Dissatisfaction with the oneself is one of the fundamental qualities of every true talent प्रतिभा एक उत्तरदायित्व को अनुभव करती है उसका सप्टा हाने के नाते एक निश्चित कत्तव्य है उस पूरा न करने पर और प्रगति न पाने पर, जब एक पुरानी पीढ़ी व नवीन पीढ़ी में जन्मजात वर मानकर अनाप गनाप प्रताप करते हैं तो चर्च का स्मरण हो जाता है। आज के हिन्दी लेखक को अपनी रचनाओं से कुछ भी असंतोष है, ऐसा कभी न सुनने में आया न पढ़ने में। प्रतिभा अहं नहीं है वह स्वयं इस आरंभ ध्यान देता है कि विधर से क्या कमी है पर हमारे यहाँ लोग ‘जो नहीं है’ उसका भी डड्डा पीटने फिरते हैं अनवरत वायु की गण पर के रचनात्मक शक्तियों को तेज नहीं करते। पुस्तकों की संख्या की चिन्ता अधिक है उनके गुण की चिन्ता नहीं, यह खेद का विषय है।

गेट ने लिखा है कि वही व्यक्ति प्रतिभाशाली कहा जा सकता है जो प्रतिभा के लिए प्रत्येक दिन लड़ता है। पर तु हमारे वीर वाक वीर अपने नाम को शीघ्र पर देखने के लिए अक्षीहिणी सजा रह है भारती के सपूत महाभारत’ मचा रहे हैं।

आप समझते हैं कि फल के लिए प्रचार आवश्यक है। परन्तु आप तुलसी मूर व प्रसाद के विरुद्ध प्रचार कीजिये और परिणाम देखिये। प्रेमचंद ने सच्ची प्रतिभा थी, उनका वायु गवाह है, अतः उनको इस दंग की जनता

न कौन-सा आसन दिया है। हजारी प्रसाद द्विवेदी जोर महादेवी ने काय किया है, अतः उनका महत्त्व 'हिन्दी वं आदिबाल' सूर साहित्य, कबीर तथा नाथसम्प्रदाय, नीरजा, दीपशिखा आदि पर स्थिर हो चुका है। आप चाहते हैं कि भारतीय जनता सस्त प्रचार में वह परन्तु इस देश में यही तो वचित्रय है कि वह कृतघ्न नहीं है। इसे आप क्या कोई भी कभी कृतघ्न बना पाएगा, यह असम्भव है। क्योंकि यह देश सहस्र। वर्षों व अनन्त नात अनात सप्तशतों को श्रद्धा देना जानता है परन्तु इसकी श्रद्धा गम्भीर है, वह जल्दी नहीं मिलती। आप खूब दलबन्दी कीजिये, भारतीय जनता चुपचाप अलग रहेगी। आप कुछ दीजिये और मौन हा जाइए आपका नाम ले तेकर यह जनता युगा-युगो तक चिल्लाती रहेगी, आपको ईश्वर तक बना देगी, आपकी मूर्तियाँ बनाएगी, आपके नाम व्रत, पूजा कराएगी। यदि आप काठ की हाडी एक बार चढ़ाना चाहें, शोक से चढ़ाइए परन्तु इस देश में आपकी पहचान हो चुकने पर आप कुछ भी कहिए कोई न सुनेगा। यह देश धीर धीर विश्वास करता है, आपके काय का देखता है कवल सम्भावना का नहीं। अतः आप चुपचाप काय कीजिये। जिनको सम्मान मिल गया है, मिलने दीजिये, ईर्ष्या से पेच मत खाइए। ईर्ष्यालुओं पर नहीं, दमालुओं पर यह जनता दया करती है। अह वं साथ आप कुछ भी दीजिये, इस देश का जनता मौन रहेगी। रावण विद्वान था, क्या हुआ ? अतः मौन गम्भीर साधना के परिणाम पर रोभन वाले देश में भी यदि आप भूकम्प बन कर आएँगे तो अस्तव्यस्ता से आप को क्या मिलेगा ? यदि प्रतिभा है तो काय द्वारा जनता को प्रभावित कीजिये, मित्रा द्वारा प्रशंसा कब तक चलेगी ?

साहित्य में सौन्दर्य

कला में रागात्मक सूत्र की सत्ता अनिवाय है कल्पना और बुद्धितत्व अपने स्वतंत्र रूप में उच्चतम कोटि की सृष्टि में असमर्थ है। कला विश्लेषण के लिए प्राचीन ध्वनिवाद को ध्वनन ध्यापार के रूप में समझना चाहिए और रसवाद के प्राचीन रूप को यथावत स्वीकार न कर उसमें परिवर्तन वाछनीय है कि जहाँ रसवाद कलाकार से भिन्न इतर विषयो को ही वाच्य का विषय बनाने पर जोर देता है वहीं कलाकार अपनी सामान्य मानसिक स्थितियाँ और बोद्धिबल की यज्ञना भी कर सकता है।

मायता सम्बन्धी तीसरा सिद्धांत है 'सौन्दर्य' का अर्थात् रूप का। रूप की अवहेलना इधर बहुत हुई है। प्रथम तो यह स्वीकार्य होना चाहिए कि सौन्दर्य स्वयं मनुष्य की ऐन्द्रिय संवेदना को शिक्षित करता है। रंग, ध्वनि स्पर्श आदि का अनुभव करने वाली वस्तुओं को सूक्ष्म और सुरचिपूर्ण बनाना रूप का काम है।

मनुष्य उपयोगिता व सौन्दर्य दोनों के लिए प्रयत्न करता आया है। पशु भी सौन्दर्य से मुग्ध हो जाते हैं परन्तु मनुष्य ने तो सृष्टि में 'सुरुचि' को अधिकाधिक स्थान दिया है। अतः रूपा की सृष्टि स्वतः जन-कल्याण के विरुद्ध नहीं जाती। कुत्सित व्यक्ति सौन्दर्य को तटस्थ दृष्टि से देख ही नहीं सकता। सौन्दर्य के सजन को कुत्सित ऐन्द्रिय ज्ञान के विरुद्ध जिहाद समझना चाहिए। सौन्दर्य और जन-कल्याण में विरोध नहीं है। यह ठीक है कि गुणों का सौन्दर्य भी होता है परन्तु उसका विचार रागतत्व में होता है यहाँ केवल बाह्य रंग रूप, आकार ध्वनि आदि के सौन्दर्य से अभिप्राय है।

सौन्दर्य का दूसरा रूप, उपकरण को विशेष प्रकार प्रस्तुत करने में दिखाई पड़ता है। साहित्य के उपकरण हैं—बुद्धि, रंग, कल्पना, शब्द व अर्थ।

सन्तुलन सगति सामञ्जस्य आदि नियमों को ध्यान में रखन से इन्हें विनोद आकर्षक रूप दिया जा सकता है। क्या, उपयास काव्यादि में पात्र, परिस्थिति, का सन्निवेश किस प्रकार होना चाहिए यह प्रश्न विचार का विषय बनता है। कुछ उपयास मुगठिन नहा होते उनमें वणनो का मनमाना रूप मिलता है। पात्रों की समस्या और उनमें उचित विकास पर भी ध्यान नहीं दिया जाता। नाटकों में सबसे अधिक समस्या हलना उपकरणों के प्रस्तुतीकरण की ही होती है अतः गली में जो आकर्षण आना चाहिए, वह नहीं आ पाता। तब लेखक केवल वक्तव्य शक्ति से ही काम चलाता है। पर वाक्यशक्ति, विन्यास के अभाव में प्रलाप-सी लगती है। और विन्यास का विचार जितना हाना चाहिए उतना आज नहीं होता। दृष्टिकोण महान होना पर भी लचर वृत्तियों की भरमार का कारण सौंदर्य के सामान्य नियमों की उपेक्षा ही है।

उपयुक्त मायताओं को ध्यान में रखन पर स्वतः ही विगिष्ट परन्तु साधारणीकरण में सन्तुलन, क्षमता का विकास होगा। यह युग विगिष्ट प्रदर्शन का है प्रत्येक व्यक्ति किसी भी मूल्य पर मौलिकता का दावा पेश कर रहा है अतः सन्तुलन का अभाव अनिवार्य है। मनुष्य का मन का विभापनवादियों की प्रवृत्ति पर किसी भी प्रकार अपनी जोर खींचने की प्रवृत्ति बढ़ जाना ही विगिष्ट प्रदर्शन की होड़ लगती है और मजन का वाय "वात्म्यायन" की कला का पयाय बन जाता है। अतः वसिष्ठ प्रदर्शनवादियों का उपयुक्त तथ्यों पर विचार करना चाहिए। विचित्र का मजन में, सन्तुलन न रहने पर, उपहासास्पद सृष्टि हो रही है और यह मान लिया गया है कि साहित्य में रागात्मकता का पर्याय है चित्तवृत्तियों का स्वतंत्र प्रवाह और तटस्थता का अर्थ है एक विनोद रुचि का पाठकों के लिए साहित्य सजन। सामयिकता व शाश्वतता में उच्चकोटि का कलाकार अंतर केवल इस दृष्टि से मानता है कि वह सस्त प्रचार को महत्व नहीं देता किन्तु सामयिकता को शाश्वत बना देना ही वह मुख्य काय समझता है। युग सत्य से बचकर उसे न समझ कर, साहित्य की सृष्टि नहीं हो सकती और न साहित्य में प्राचीन सिद्धांतों के विपरीत चला जा सकता है इसलिए नहीं कि वे प्राचीन हैं अतः आदरणीय हैं अपितु इसलिए कि उनमें तथ्य है, वचिचारपूर्ण हैं अपनी परिस्थिति में उन्हें हम किस रूप में स्वीकार करें, उसे उनका पुनर्जीवन करें यही हमारा काय है।

रस और राग की समस्या को सुलभाकर हम साहित्य-सृष्टि में वृद्धित्व पर विचार करना चाहते हैं। प्रश्न यह है कि क्या सत्य कला

के लिए आवश्यक है, सत्य का कौन-सा रूप कला में व्यक्त होता है और किस पद्धति पर, इस सम्बन्ध में भी अनेक सिद्धांत हैं। यूनानी विचारकों ने 'सम्भावित सत्य' की अभिव्यक्ति पर जोर दिया था। कला में चित्रित परिस्थिति पूर्णतया वास्तविक हो, यह आवश्यक नहीं। परन्तु यह सम्भावित सत्य का सिद्धांत कला की प्रक्रिया से सम्बन्धित है। अतः इस हम यहाँ छोड़ सकते हैं। मुख्य प्रश्न यह है कि कला क्या किसी 'सत्य' का प्रेषणीय बनाती ही है? क्या उसके बिना कला का वाय नहीं चल सकता? उत्तर है कि बुद्धि तत्व का दो प्रकार से वर्णन में प्रयोग होता है, एक—सजनक्षणों में एक प्रकार की बौद्धिक जागरूकता के बिना, अभिव्यक्ति पागल का प्रलाप बन जाती है बुद्धि अभिव्यक्ति की सफलता का निर्णय देती चलती है, वह उक्ति में मूर्तित विचार (जाइडिया) या रूप की साधकता और निर्वाह के लिए भी कलाकार को प्रेरित करती है। बुद्धि तत्व का दूसरा रूप सृष्टि के उद्देश्य से सम्बन्धित है। अतः कलाकार क्या कहना चाहता है उसका सदेश क्या है मात्र रूप चित्रण तो सदा सम्भव नहीं अतः साहित्य में सत्य या सन्देश पर विचार करना पड़ता है। यहाँ सत्य के इसी रूप पर विचार करना है।

दाशनिक के लिए सत्य निरपेक्ष है परन्तु मनोरंजन तथ्य यह है कि यह निरपेक्ष सत्य भी युगानुरूप परिवर्तित होता है। उपनिषद् युग में एक वग सत्य को निरपेक्ष मानता था परन्तु गङ्गा के निरपेक्ष सत्य पर युग का प्रभाव स्पष्ट है। वही निरपेक्ष सत्य अरवि द दशन में दूसरे रूप में स्वीकृत है। अतः युग का प्रभाव थोड़ा बहुत विचार और कल्पना पर अवश्य पड़ता है। यदि यह प्रश्न किया जाय कि भले ही निरपेक्ष सत्य की कल्पना पर युगानुरूप प्रभाव हो, परन्तु जड़ जगत के पीछे चेतनसत्ता की कल्पना के सम्बन्ध में तो कहीं भी भ्रांति नहीं दिखाई पड़ती? इसका उत्तर यह है कि वाय-कारण के सिद्धांत से मनुष्य जब सृष्टि के पीछे किमी चेतन सत्ता की कल्पना करता है, तब एक तो इस सृष्टि विश्वाम के अनुसार कि अतः योजनावद्ध जगत के पीछे कोई नियामक शक्ति ही चाहिए दूसरे मनुष्य में इतना धर्म नहीं है कि वह तब तक प्रतीति कर, जब तक विज्ञान द्वारा किमी चेतना तत्व की सत्ता सिद्ध या असिद्ध न हो जाय। तीसरे वह यह भी नहीं सोच पाता कि निरपेक्षसत्य का विश्वास केवल परम्परागत भस्कार है और सारे दाशनिक उसे प्रथम स्वीकार करके ही आगे बढ़ते हैं। प्रतीति का वाय प्रतीति में व विश्वास नहीं करते। अतः निरपेक्ष सत्य में केवल मन्कारी मन विश्वास ही नहीं करता वह उम प्रसन्न करने के लिए तरह-तरह के प्रश्न भी करता है यही धर्म है।

प्राचीन युग से लेकर वनानिक युग के पूव तक मनुष्य के ये दार्शनिक विचार व धार्मिक भावनाएँ उसको एक विशिष्ट प्रकार की सृष्टि करने में रूढ़ रही हैं। मध्य युग की सारी कलाएँ धार्मिक भावनाओं की अभिव्यक्तियाँ हैं। हमारा यहाँ दार्शनिकों ने ही काय कला पर भी विचार किया है। अतः कला का आनन्द भी उसी निरपेक्ष सत्य से प्राप्त आनन्द का ही सहोदर स्वीकृत है। वार्मीक से लेकर छायावाद तक दर्शन या धर्म के सत्य कला द्वारा व्यक्त हो रहे हैं। यहाँ तक कि रीतिकाल में भी लौकिक वास्तवता का भी वर्णन उसी सत्य के नाम पर किया गया है। यह सत्य चूँकि नाना रूपों में प्रवर्तित होता है अतः उसकी विभिन्न छवियों, मुद्राओं घटनाओं का चित्रण कला का प्रिय विषय रहा है। जो अवतारवादी नहीं हैं, वे मानवीय प्रेम भावना को भी उसी सत्य से जोड़ कर रहस्यवाद का वर्णन करते हैं। जो अवतारवादी हैं उनके लिये तो जैसे कम रूप और विचारों के लिये विपुल क्षेत्र मिल गया है। इस अचिन्त्यसत्ता से माध्यम के सारे जीवन को अभिव्यक्त किया गया है। अतः यह अचिन्त्यसत्ता जहाँ एक ओर पलायनवाद अथर्व विश्वास, भाग्यवाद तथा मगप्रणयवाद को दृढ़ करने में मुख्य कारण है वहीं इसी के माध्यम से कलाकारों ने अद्भुत रूप सृष्टि की है, अन्वय मानवाय सत्या का उद्घाटन किया है जनता को अन्वय वार इसी सत्ता के नाम पर प्राप्ति के पथ पर लाकर खड़ा कर लिया है समाज विरोधी तत्त्वा व कुरीतियों का विरोध किया है, एक शब्द में अचिन्त्य सत्ता अपने युग की प्राप्ति का भी माध्यम रही है। अतः प्राचीन व मध्ययुगीन का यो और कलाओं में इस्वर और निरपेक्ष द्रष्टा के इन दानों का हमें स्मरण करना चाहिए। हिंदी के भक्तियुग में ये दानों रूप पूर्णतः स्पष्ट रूप से दम जा सकते हैं। छायावाद में भी सामाजिक चेतना को मार्ग में इसी 'अचिन्त्यसत्ता' का सहारा लिया गया था।

छायावाद के बाद वानिक चिन्तन स्पष्ट होता जा रहा है। विज्ञान और समाजशास्त्र ने अचिन्त्य सत्ता का जगत का मूल कारण न मानकर उसे मनुष्य की कल्पना मिट्टी कर लिया और शोषण की स्थिति में दृश्यमान सत्या का अस्वीकार कर मनुष्य को यथाथ सामाजिक समस्याओं की ओर उन्मुख कर दिया है। सामाजिक समस्याओं का समाधान व दार्शनिक चेतना की शिक्षा माहित्य का मुख्य विषय बनता जा रहा है अतः समस्याओं को पाठकों के सम्मुख प्रस्तुत करने की प्रक्रिया प्रारम्भ हुई जिसे यथाथवाद कहा जाता है। 'यथाथवाद' के पीछे मनुष्य को अधिक बुद्धिमत्त बनाने का प्रयत्न है। बनाना के पीछे न लौकिक इगो जगत का साधन, ममत्तन और इमे

अपिच समृद्ध और सुगुणी यान का प्रयत्न ही यथाध्याय का उद्देश्य है। अतः आज का आचार्य मार्ग आज तक नहीं नियत जान न वपतिव वचिच्यों का विषय आज आवश्यक माना जाता है।

अतः आज के कलाकार का समुग यह स्पष्ट होना चाहिए कि आज का युग सत्य क्या है ? आज कोई भी रचना बसल सौन्दर्य शास्त्रीय नियमों का पालन करके उच्चकोटि की कलाकृति नहीं बना सकती क्योंकि सौन्दर्य का सम्बन्ध रूप और तथ्या यक्षु से होता है। रूप विन्यास का विना जस वस्तु बना की सजा नहीं पा सकती बस ही यस्तु या सत्य की पहचान का विना विन्यास आत्मा रहित शरीर का समान रह जाता है वह प्रभावित नहीं करता। अतः जब हम कहते हैं कि कला की आत्मा भाव है व्यापार कल्पना है तब प्रश्न होता है कि केवल प्रकृति के सुन्दर दृश्यों का ही वर्णन क्यों न करें परन्तु जसा कहा कि मात्र रूप-दशन अपर्याप्त है (यद्यपि वह भी आवश्यक है क्योंकि उससे ऐन्द्रिय जगत समृद्ध होता है) तब प्रश्न होता है कि अतः वह कौन सा युग सत्य है जो उपेक्षणीय नहीं है। हमने देखा है कि मध्ययुग की तरह निरपेक्षसत्य कला का विषय बन कर मध्ययुग की पुनरावृत्ति करेगा और हम कबीर व तुलसी की तरह ब्रह्म से अपील करके सफल हो भी नहीं सकते अतः आज कलाकार के लिये समाज का अध्ययन अनिवार्य सा हो गया है। समाज को तभी प्रभावित किया जा सकता है जब कलाकार समाज के अतमन को समझता हो उसकी आवश्यकताओं से परिचित हो।

नाना रमणीय रूपा का सजन और प्रेमगीता का वहिष्कार हम नहीं चाहते साथ ही हम कलाकारों का समाजिक वास्तविकता से प्रति परिचित होना अनिवार्य मानते हैं। अपने दश में स्वतन्त्रता के पचास निर्माण का प्रश्न है परन्तु निर्माण का पूर्व निर्भरित लक्ष्य जानना चाहिए। फिर निर्माण कृत्रिम सतही और रक रक कर भी हो सकता है। अतः जनता के असंतोष को उसकी जागा आकांक्षाओं को भी यत्न करने की आवश्यकता है। निर्माण का लक्ष्य के रूप में कल्याणकारी राज्य की घोषणा हो चुकी है परन्तु बग विहीन राज्य की स्थापना बिना बग सम्घों को समझ हुए हो नहीं सकती क्योंकि कुछ बग प्रतिगामी और कुछ प्रगतिकामी होते हैं। फिर प्रतिगामी बग को या तो शक्ति के द्वारा नष्ट कर दिया जाय अथवा उस पर दबाव की दिना शक्ति दिन वृद्धि होती जाय। इसके लिये भी साहित्य को सचष्ट होना पड़ेगा। जन कल्याण के लिये जनता की इन सच्ची समस्याओं का चित्रण अनिवार्य है। परन्तु हमारे कवि शाश्वत मूल्यों की आराधना में तत्पर हैं उपेक्षाकारों में कितने ही लेखक मानवीय दुबलताओं को उत्तेजित करने में ही आनन्द पाते हैं

और यौन समस्याओं का सुल्भान में ही ध्यानावस्थित रहते हैं। वे सक्षम जाति का जाति मानते हैं। उनकी समझ में नहीं आता कि यौन समस्या भी समाज की मुख्य समस्याओं के साथ सम्बद्ध है। समाज में परिवर्तन मुख्य बात है, उसका बिना सार परिवर्तन मात्र सुधार है, सच्ची जाति नहीं। आर्थिक ढाँचे का बदलना ही जनता की चेतना को बदलने की आवश्यकता है। और साहित्यकार जनता की चेतना को यह मोड़ सहे ही दे सकता है। परन्तु हमारे कई कवि "यौन" वजनाओं से पीड़ित होकर पशु मुद्रा में अपने रम्य चित्र के मंच पर आने वाली शक्ति मनोवृत्तियों के अभिनय को मूर्त करने में तत्पर हैं। वह यथाथ नहीं है जो दिशा निर्देश नहीं करता। यदि मानवीय चेतना आर्थिक अभाव व यौनवजनाओं से पीड़ित होकर साहित्य में प्रकट होना चाहती है तो क्या यह आवश्यक नहीं है कि उनके कारणों का पता लगाया जाय और अज्ञानात्मक तत्वों के विरुद्ध सगठित प्रयत्न किया जाय।

'युग-सत्य' का प्रश्न उपक्षणीय नहीं है। 'सामयिकता से बचो' यह नारा दो कारणों से सामने आया एक—उन प्रगतिशील लेखकों की रचनाओं के कारण जो साहित्य को विनापन के स्तर पर उतार लाए और जिनके समर्थकों ने सौन्दर्य शास्त्र के सामान्य नियमों की, अवहेलना की वे युग सत्य को समझ कर भाँस उस मुँदर नहीं बना पाये अथवा उसकी प्रतिनिर्या में प्रतिगामी शक्तियों को यह कहने का अवसर न मिला कि प्रगतिवाद मर गया है। दो—'शास्त्रवाद का प्रचारक या तो प्राचीनतावादी हैं जिनका दृष्टिकोण गतानुगतिक है या पार प्रतिनिर्यावादी है। वस्तुतः इन प्रतिगामियों ने ही 'शास्त्रवाद का' प्रचार अत्यधिक किया है। आज सभी देश भक्त शक्तियों के सगठन और "युग सत्य" पर विचार करने की सबसे अधिक आवश्यकता है। 'युग सत्य' में इन तत्वों की स्वीकृति चाहिए—

१—जगत् और जीवन के सम्बन्ध में अवनतिक मान्यताओं का विरोध।

२—व्यभिचीन समाज की स्थापना के लिये मानव सम्बन्धों का अध्ययन।

३—रम्य के निर्माण में सहायता।

४—प्राचिन सृष्टि व सिद्धांतों का पुनर्जीवन।

५—दृष्टिकोण को अधिकाधिक मानवीय बनाने का प्रयत्न।

६—समाज की वस्तु स्थिति का चित्रण तथा अंतर्विरोधों का उद्घाटन।

—जन करवाणकारी शक्तियों के सगठन व क्रियाशीलता की आवश्यकता।

परम्परा के जीवित रूप

प्रथम विश्वयुद्ध के पश्चात् पश्चिमी योरोप में 'आकाश भंग' और स्वप्नभंग की स्थिति उत्पन्न हुई, द्वितीय विश्वयुद्ध ने उस अधिक व्यापक बनाया अतः पश्चिमी योरोप में इस प्रकार के ग्रन्थ प्रकाशन हुए, जिनमें पश्चिमी सभ्यता के 'पतन', 'अत', 'ह्रास सञ्जाति', 'अवनति', 'मृत्यु' की चर्चा अधिक मिलती है।¹ इनमें स्पगुलर का 'पश्चिम का ह्रास'² इस उक्त प्रवृत्ति का प्रतिनिधि ग्रन्थ है। स्पगुलर ने वर्तमान पश्चिमी सभ्यता के ह्रास की क्या परम्परा के आधार पर कही है और उसने गेट के इस कथन को अपने चिंतन का प्रेरकत्व माना है कि परमसत्य जीवित में अथवा 'होन' तथा 'परिवर्तन' में प्रभावशाली होता है विगत और स्थिर में नहीं अतएव मानवीय विवेक होने और जीवित के माध्यम से ही पूर्णता की ओर उमुख होता है और इस क्रिया में विगत और स्थिर का वह उपयोग करता है।³ स्पगुलर ने आधुनिक सभ्यता से दिग्भ्रमित होकर प्राचीन और मध्ययुगीन सभ्यताओं और संस्कृति को मनुष्य का विकास और आधुनिक सभ्यता की ह्रास की स्थिति स्वीकार किया है परम्पराप्रियता का यह विस्मयजनक ध्रुवान्त है। रोचक तथ्य यह है कि स्पगुलर ने पूर्व की सभ्यताओं को सम्मोहित दृष्टि से देखा है। साहित्य के क्षेत्र में गी० एम० इन्डियट योरोप की सञ्जाति (Waste land) से मुक्ति का उपाय पुरानी 'साई जास्था' में पाते हैं वह भारतवर्ष के 'गीता और बौद्धमत' की ओर भी लक्ष्मणरी दृष्टि से देखते हैं।⁴ अस्तित्ववाद काट हीगेर और जय नाथ व्यवस्थितकर्ताओं के

1 Ideology and Utopia—Karl Mannheim Preface Louis Wirth London 1963 I Edn on

2 Decline of the west Page 13

3 The Godhead is effective in the living and not in the dead in the becoming and the changing not in the become and set fast and therefore similarly the reason is concerned only to strive towards the divine through the becoming and the living and the understanding only to make use of the become and the set fast—The decline of the west Vol I Page 19

4. फोर वाररट्टस

विरुद्ध या विवेकवाद व विरुद्ध, आंतरिक आस्था विश्वास व आधार पर जमा, जिसमें आगे नास्तिक अस्तित्ववादिया न विवेकवाद और सामूहिकतावादी (मावसेवाद) दार्शनिक विचारधाराओं का उग्र विरोध किया। कैंकिगाद न सत्य को आत्मगत-अभिज्ञा कहा था, अतः वस्तुगत और विवेकगत आधार न रहने से 'सत्य व्यक्ति' विषय बन गया, इससे अनिश्चयात्मक निश्चय धरण, पदगन, मदह, मृत्युवाध निरर्थकता बाध और आत्महत्या जसी धारणाओं और अनुभूतियों ने युद्ध जय परिस्थिति में 'परम्परा' के प्रति निस्संग दृष्टिकोण को असम्भव बना दिया।

माक्स व द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद में परम्परा को ऐतिहासिक भौतिकवाद व आधार पर परखा गया। हीगेल के द्वन्द्ववाद को मूल स्थितियों के आधार पर प्रतिष्ठित करके मानवीय चेतना को यथायक प्रतिबिम्ब माना गया। जहाँ अमूर्तचिंतन भौतिक शक्तियाँ का प्रतिबिम्ब प्रमाणित हुआ। ऐतिहासिक भौतिकवाद के अनुसार वगहीन समाज में जिस प्रकार पूजावादी व्यवस्था का तकनीकीपक्ष तिरस्कृत नहीं होता उन्हीं प्रकार 'परम्परा' व उपयोगी अंश भी स्वीकृत होते हैं अतः मार्क्सवाद का परम्परा के प्रति दृष्टिकोण न अतीत पूजक या न निषेधवादी। किन्तु विचार की 'गुद्धत' न गानने, जोर चिंतन की पृष्ठभूमि में "उद्देश्य" (Motives) की जान या अनजान में स्थिति निम्न करने व कारण (जीवनासन, मनाविधान विकासवाद आदि का सहायता से) उच्चतम मार्क्सवादी पूजावादी सृष्टि धर्म विधि, चिंतन और शोषण परक परिस्थिति में आधारभूत (Structural) सम्बंध स्थापित कर देने के कारण, अधिक परम्परावादी विचारकों के लिये साम्यवादी सामाजिक व्यवस्था में मार्क्स द्वारा घोषित 'कल्पित मनाराज्य' (यूटापिया) की पूर्णता न होने व कारण, पश्चिम जनतंत्रा में मार्क्सवादियों के बयन और कार्यों की असफलता का बसा ही पर्दाफाश किया गया जसाकि मार्क्सवादियों ने पूजावादी जनतंत्रा का किया था (जो आज भी प्रचलित है) अतः एशिया, अफ्रीका गतिन अमरीका के देशों में परम्परा सृष्टि, कला व साहित्य के प्रति पश्चिम योरोपीय, अमरीकी या मार्क्सवादी दृष्टियाँ, समानान्तर अथवा मिश्रित रूप में प्रसारित हो रही हैं और परम्परा 'पर्दाफाशीकरण' के व्यापक प्रचार तथा क्षीयमानता में सामाजिक विधानों और मानवीय विधानों का

1 इन देशों में विकासवाद को भी पूर्ण स्वीकृति नहीं मिल सकी, मार्क्सवाद की प्रधानता ही रही।

पूर्व स्वतंत्रता प्राप्त न हो। व कारण^१ तथा कम मय व ऊपर तनीय विवर मुझ की भीतर छाया में, परम्परा मनुष्यि कर्म और मास्त्रिय पर विचार भी एक मंटेद्वारा म पीड़ित हाया जाता जा रहा है और मन्टेद्वारा विनाश का कारण है, यह भारतीय परम्परा। अनुभव न सागा था। भाषागत व एक उपायात म एक पाव बढ़ता है कि मन्टेद्वारा कभी बरम्भ नहीं रहा क्योंकि यह अमंगलियों को 'सहा' करता मिगताता है।^२

इस 'मन्टेद्वारा' से जहाँ अन्धकार-अधम्य-मन्टेद्वारिता का टुट्ट विनाश हाया है वहीं इसमें एक लाभ भी यह हुआ कि हम विना विचार या स्वास्था को अज्ञाने व पूर्य अधिपत सावधाना और गू म बना है मन्टेद्वारा पन्धरता व स्यात पर समृद्धपन्धरता विरहित होती है।

संज्ञा युग म परम्परा क्या है उगा मृत और जावित रूप क्या है, यह भी विवादस्पद हो उठता है। किम जाधार पर हम इन धारणा-ना का वियेचन करें? केवल एक ही विषय सवास्था नहा है कि हम मनुष्य है कि हम आत्मतियक दृष्टि स अग्रहमतिया म जो कर भी स्वत प्रमाणित है कि हमारा व्यक्तियगत और सामाजिक अस्तित्व है और सभी यतरो उदभना तथा निध्रमा व बावजूद मनुष्य की जिजीविषा पर्याप्त प्रबल है^३ जीवन की

1 It is virtually impossible for instance even in England and America to inquire in to the actual facts regarding communism, no matter how disinterestedly without running the risk of being labelled a communist these subjects are still for the most part subveemed under what the Japanese call *kikenshiso* or dangerous thoughts—Preface Ideology and Utopia XVII

2 Scepticism has never been very good one knows for that matter where it leads—to tolerance! I consider sceptic people without imagination without ideals fools—(The comers—Andre Gide 354

Unamuno related that when he was young he was shown a picture of hell but did not impress him very much and it seemed to be preferable to complete oblivion and extinction—A History of Philosophy Mayer 597

निरपेक्षता, उसके अस्तित्व की प्रयाजनहीनता और ब्रह्माण्ड में मनुष्य की स्थिति की असहायता व तीव्रतम बोधप्राप्तकर्ता भी जी रहे हैं, स्वतंत्रता, प्रतिबद्धता और नवीन मानव मूल्यों के अनुसंधान में रटे हैं,¹ यह एक आशाजनक प्रवृत्ति है। काल बड़ाह में रक्षित होने पर भी मनुष्य जीना चाहता है, युधिष्ठिर का यह दखकर 'द्वारपर (सदेह युग) में जो विस्मय हुआ था, वह मृत्यु बोध पर जीवन प्रियता की विजय की स्वीकृति थी और वह सत्य आज भी जीवित मृत्यु है।

अतः जिजीविषा हमारे चिंतन का उद्देश्य और अवलम्ब बन सकती है। जिजीविषा जीवों में परिस्थिति व प्रति अनुकूलीकरण उत्पन्न करती है, और उक्त मानव-परिस्थिति में ही हम परम्परा से प्रेरणा ले सकते हैं। अतः परम्परा के जीवित रूपा का अध्ययन स दभगत (Situational) ही हो सकता है।

मध्ययुग तक सामाजिक व्यवस्था अधिक परम्परायुक्त रहती है किन्तु तन्नीकी विकास के कारण आर्थिक क्षेत्र में औद्योगिक क्रान्ति के पश्चात् 'परम्परा का वह जश अस्वाकृत होने लगता है जा पिछड़ी हुई उत्पादन विनिमय व्यवस्था का पाय समत सिद्ध करना था किन्तु आर्थिक और वैज्ञानिक क्षेत्रों में परम्परा की यह समाप्ति समाज विज्ञान और मानव विज्ञान के क्षेत्र में उस सामाजिक नहीं दिग्दर्शक पटनी राजनीति शास्त्र, विधि शास्त्र, सौन्दर्य शास्त्र, नीति शास्त्र और मूल्य मोक्षशास्त्र में प्राक रामन विचारको और भारत में वेद उपनिषद् पुराण नानाशुन, गकर भरत, कौटिल्य, अभिनवगुप्त आदि का आज भी उपयोग है।

इसका कारण है, मनुष्य द्वारा मनुष्य व सबसामान्य, आयामों का निरीक्षण, मानवीय सम्बन्धों के गभीर अध्ययन में एक सामाजिक तटस्थता निर्वाह

1 ज्या पाल सात्र के "अस्तित्ववाद और मानवतावाद", उ मूनो के 'The tragic sense of life में दायित्वपूर्ण चिंतन और मूल्यों का विकास - We should welcome suffering and anguish, for, through pain we become more conscious of the tragic sense of life and of the limitations of our existence. Such suffering develops a spirit of compassion makes all men our brothers and shows us that mere reason is not adequate but that we need faith to sustain our heart (08 वही)

की मातृवीय क्षति और प्राचीन सम्प्रदायों में अन्तःप्रार की जावन स्थितियाँ और घटनाओं के घटित हान और उन्नत जूझकर विचरन वाली मानवीय चेतना की चमक विरहित अतट्ट पिट तथा घटनाओं का पुनरावृत्ति। प्राचीन सम्प्रदायों के पास इसीलिय मातृवीय अनुभवा की एक विराट राशि हाता है जो भविष्य में भी उपयोगी होती है क्योंकि आधुनिक और तन्वीकी मानव "मूलजवीमानव" को एक ही आधार में नहा चला साता। इमके सिवा 'आधुनिक' कह जाने वाले 'मनुष्य' की चेतना की उपरी सतह ही आधुनिक हो पाती है क्योंकि उसका 'अवचतन परम्पराप्ररत होता है। यह सामूहिक अवचेतन" विज्ञानियों की अवधि में निगी दग जोर जातिगत चेतना का 'स्थायी अंग बन जाता है और यह उमके लिय गहज' मुग्धाभाव और निजत्वपूर्ण प्रतीत होता है। एग सामूहिक अवचेतन में पूवजा व कृत्तित्व, आस्थाओं के प्रतीक, सोच्योपोधो के स्पण जीवन विधियों जोर जय जनक प्रकार के आदग स्वभावगत हो गत ह। निर्माण जोर समकटाण में दग इसी अवचेतनमानस का प्रयोग करते हैं। साम्यवाणी दगा में भी साधारण जनता के इस 'सामूहिक अवचेतन' का कुशल प्रयाग किया जाता है जोर जनतंत्रा में तो ज्वोद्विक वफाकारिया और जास्थाओं का रक्षा के निये विशप उपाय भा किय जात है यद्यपि उनके बौद्धिक विवेचन और विवकपूर्ण समीकरण के उपाय भी प्रचलित रहते हैं।

इस प्रकार मनुष्य के बौद्धिक जोर ज्वोद्विक क्षाना स्तरों पर परम्परा दूधशोरवत मिली रहती है। परम्परा जोर आधुनिकता का द्विधात्मक सघप, एक दीधकालीन सघप जोर समचिति बन जाता है।

विज्ञान और उत सामूहिक अवचेतन का विरोध इधर आधुनिकता की विशेषता होती जा रही है कि तु विज्ञान की बन्धु रता जोर म नव चेतना के 'आत्मगत तत्व' में पुन असगति उत्पन्न हो जाती है। आत्मगति या अतमु खता के क्षेत्र में विज्ञान सभी प्रश्नों का पूण समाधान प्रस्तुत नहीं कर पाता अतएव परम्परा में पूवजा की अतरावलोकन पद्धति पर प्राप्त अनुभूतियाँ और अतट्ट दृष्टियाँ ससृति के क्षेत्र में पथप्रदशक प्रमाणित होती रहती हैं। कभी के चुनौतियों का रूप धारण करती हैं जोर कभी समाधान प्राप्ति में सहायक तत्वों

१ इतिहास में मूल मानवीय समस्याओं की निरन्तरता के अतिरिक्त घटनाओं की पुनरावृत्ति भी, मात्रात्मक अंतर के साथ अवश्य होती रहती है। प्रकृति में सघप एक निरन्तर प्रक्रिया है युद्ध, विप्लव विरोध, समीकरण आदि इसके प्रमाण हैं।

का । भारत में तो अभी तक इतिहास के प्रायः सभी विगत युग समसामयिक हैं^१ । यहाँ आरण्यक, अटनशील ज्वीलाई सामन्ती व्यवस्थाएँ अभी भी मिलती हैं अतः शिक्षित वर्ग के भी एक अति प्रबुद्ध समूह का छाड़कर^२ यहाँ परम्परा का प्रबल दबाव मिलता है, यहाँ तक कि भारतीय सस्कृति के नाम पर, यहाँ प्रायः प्रत्येक प्रकार के विश्वास और रीति का ममथन होता है । इसके सिवा इस देश में ग्रामों का बहुमत है जहाँ भारतीय परम्परा अपने सुदृढ़ विद्वृत रूपों में प्रतिष्ठित है । ग्राम चेतना परम्परा में सुरक्षा अनुभव करती है और जड़ता की स्थिति में रहकर भी वह अपनी विशिष्टता की रक्षा के लिए कटिबद्ध रहती है । इतिहास में आक्रमणों के समय जननताओं ने साधारण जनता की इसी परम्परा प्रियता को उत्तेजित कर अपने आस पास सक्षम रेखा खींचकर सुरक्षा की भावना दृढ़ की है । इसका सातवीं के बाद भारतीय जीवन विधि पर प्रहार होने पर, यह संकेतता भारतीय सस्कृति के नाम पर धरावर बनी है या सता, भवना के आन्दोलनों ने इस काफ़ी उदार बनाया है पर वह उदारता साधना और भक्ति तथा कला के क्षेत्र में ही अधिक रही है जाति आचार आस्थाप्रधान तथा राटों बेटों के क्षेत्र में नहीं अतः विज्ञान और मानव जाति के आन्दोलन जहाँ चेतना का सतह को ही प्रिय लगते हैं, अन्तरा, मवेत्नाओं और विचारों तक हाँव स्वाभाव हाँसे हैं, पुराने सस्कार पूर्वग्रह, पशुपाठ, आचार और जातिगत सम्बन्ध अभी तक स्थित हैं, किन्तु विभिन्न जातियाँ आजादी के बाद अपने में पूर्व से अधिक जाति जागरूक

१ Whatever chronology might say Thucydides world and my world had now proved to be philosophically contemporary—Arnold Toynbee—Theories of History

Edited by
P Gardner
(U S A)

२ साधारण जनता के अनेक समूहों में तन्त्राधार (Vertical) गति में बुद्धि जीविका के अग्रगण्य होने पर उन समूहों में प्रायः 'सामूहिक' अवचेतन बुद्धिवाचिका का अवबोधित चतनागत बनना है जिसका विनयन और विगलन एक साथ और बराबर ग्राह्य प्रिया है ।

हो गई है। भारतवर्ष की इस प्रहलिकापरक स्थिति को देखकर और एक बार पुनः राष्ट्रीय विघटन के भय से अमेरिका के जनतन्त्र प्रेमी भी चिन्तित हैं। “भारत वर्ष की खतरनाक दशाब्दिया जसी अनक पुस्तको का यही विषय बन गया है।”

अतएव सावभौम वनानिक शिक्षा पूण तकनीती विकास द्वारा गारी रिक् जीर मानसिक श्रम या अतर विनाश तथा मानव याय पर आधारित सामाजिक व्यवस्था के निर्माण के पूव, अनवरत रूप से परम्परा की परिस्थिति सापेक्ष पुनर्याख्या आवश्यक है। जीर वस्तु स्थिति यह है कि इसके बाद भी मानव जीवन को सतत जागरूक रखने के लिए साहित्य और सस्कृति के क्षेत्र म मूल्य अनुसंधान के लिए परम्परा से जीव त रूपो का दोहन करते रहना होगा। सौभाग्यवश इस देश म पुनर्याख्या की भी एक जीवत परम्परा है। इतिहास पुराण साहित्य, दर्शन और कला ही नहीं धर्म और गृह्य सूत्रा की दशकालानुसार व्याख्याएँ यहाँ स्वीकृत रही है। यास का स्पष्ट ध्यन है कि इतिहास-पुराणो से अर्थात् पुनर्याख्याओ से अनभिन्न यत्ति स वद भयभीत रहत है कि कही ऐसा अनाडी यत्ति मुभ पर प्रहार न कर द।^१ धर्म का यहाँ एक धर्म निरपेक्ष (secular) रूप भी है जो जनअभ्युत्थ जीर सफल लोक यात्रा स सम्पाधत रहा है। धर्म का यह रूप स्थूल या यवस्था विशय स सम्बधित नहीं है अपितु यह सावकालिक धारणा है जिसम मनुष्य मात्र का हित और अभ्युदय ही अभीष्ट है।^२

इसा प्रकार भारतया मूल्य मोमासा भी मानव हित पर आधारित की गई है अहिंसा सत्य दया अग्नि मानव मूल्य मनुष्य के चरम आदग हैं किन्तु जीवन म इनका चरम प्रयोग संभव नहा है अत नीति अनीति पाप, पुण्य,

1 India the most dangerous decades--Harrison

२ इतिहास पुराणाभ्या वद समुपग ह येत

विभेयल्य श्रुनाद वदो, मामय प्रहरिप्यति । महाभारत, गीताप्रस
१६५५ इ० जिल्द १ वप १, आदिपव द्शोक २६८

३ अ-सूसा धर्मो सहासज ताम्य विद्सा हय शक्तिम-आदिप्रध
प्रथम अयाय

द-सूसा गतिरि धर्मस्य बहुगाभ्या ह्यतिक्-आदिपव
म-धारणा धर्मित्याधर्मा धारयत प्रजा

यत स्याद् धारणमपुक्त म धर्म इति निवय-वपव

द-गापात्रापमग्ट धर्म प्रवचन कृतम्-गातिरव

हिंसा-अहिंसा के द्वन्द्व उपस्वित हान पर 'मानवहित'^१ को ध्यान में रखकर ही निम्न सम्भव है, गीता में हिंसा और अहिंसा पर विचार परिस्थिति सापेक्ष है, निष्काम कर्म योग में व्यथ हिंसा अथवा अयायपूर्ण हिंसा न होकर अयाय विराघ न लिए दुर्योधनादि का वध गीता में उचित ठहराया गया है किन्तु यहाँ भी सबसेहारेक अस्त्रों के प्रश्न पर दोनों पक्षों में सहमति प्राप्त कर ली गई थी अन्यथा कुक्षेत्र घमक्षेत्र न कहलाकर सबसेहारेक युद्ध के कारण अधम क्षत्र कहलाता, अतः आज के तृतीय विश्व युद्ध के सद्भ में भी भारतीय परम्परा के पास जावत सुभाव है ।

इसी प्रकार वेद की पुनर्व्याख्याओं में सर्वाधिक यथायवादी और जीवन वास्तविकताओं के सद्भ में सिद्धांतों और मूल्यों पर विचार करने वाला महाभारत पुराण बावजूद परस्पर विरोधी कथना तथा ब्राह्मणवादी वगैरे स्वायत्त, 'मानव प्रेम' और यथायपरक मूल्य मीमांसा का बहुमूल्य सद्भ ग्रंथ है, महाभारत में जन्म स जातिवाद का विराघ,^२ प्रारंघ स पुरुषाय की श्रेष्ठता^३ दय और पलायन का विरोघ, वेदा की अपूर्णता की स्वीकृति^४ वण-वगहीन आग्नि साम्यवाद की स्वीकृति^५ मानव द्वारा मानव के दासत्व का विराघ,^६ आदि अनका जावत धारणाएँ और मूल्य हैं ।

महाभारत वधा, ब्राह्मणों और उपनिषदों की पुनर्वाच्या है, अतः उमका प्रथम उत्लख किया गया । आधुनिक युग में वेदा की प्रबल प्राणवत्ता जीवन से प्रेम ब्राह्मण ग्रंथों में जीवन की व्याख्याएँ और प्रतीकों का सजन, उपनिषदों द्वारा उच्चादनों के लिए नचिकताओं का चित्रण, बुद्ध द्वारा रुडि व्यथ हिंसा अतिवाद, जातिवाद, और ब्राह्मण पौरोहित्य का विरोघ, जन धम द्वारा

- १ यद् भूतहितमत्यन्तं तत सत्यमिति धारणा
विषययकृताऽधमं पश्य घमस्य लक्षणम्—आदिपव
- २ (अ) जातिरत्र महासप, मनुष्यत्वे महामते
सकरात सबसेवर्णाना दुष्परीक्षयेति मं मति —वनपव
(ब) दृष्टव्य अनुशासन पव—श्लोक १४३-५०
- ३ जातिपव,
- ४ श्रुति घम इति ह्येकं नत्याहुरपरं जना
न च तत्प्रलूयामा न हि सर्वं विधीयत—जातिपव
- ५ न विंशतिं स्ति वणानां सब ब्राह्ममिदं जगत—जातिपव
- ६ पाणिमत्ता बलवतो धनवन्ता न सगय
मनुष्या मानुपरव दामत्वमुपपादिता —जातिपव

दया, समय और अनुगमना का प्रचार—य सब परम्परा का जीवन्त रूप है जो इस देश का हा नहा अथवा देश का भाग्य जीवन्त स उत्तम जीवन का आर प्रति करता रहे।

दशम के क्षेत्र में जिम प्रकार प्रायः दार्शनिकों के विचार रत्नवीज याराण का आगमनी भीतिर्यानी द्विधरका का लिय प्ररक समाहित हुए, उसा प्रकार अस्तित्ववाद में आस्तित्व पर ईसाई मर्मों गता का प्रभाव पडा है। भारतीय पुनर्जागरण के युग में उपनिषद् का अद्वैतवाद न तथासकर और सतत बण्णवो राममोहनराय, रामकृष्ण विधवानन्द, रबीन्द्रनाथ टागोर, पत, निराला, प्रसाद महात्मी का प्रभावित किया। द्वादशतम भौतिकवाद का द्वादशवादी ग्रीक दार्शनिक हिराक्लिटस और हागेज के चिन्तन की मानसवादी परिणति है। प्राच का दशम बौद्ध विज्ञानवाद और अस्तित्ववाद स्वयं प्रकाश ज्ञानवाद तथा अनुभूतिवादी चिन्तका की परम्परा की पुन र्याख्या है। भारत के दशम में मनाविज्ञान की महत्वपूर्ण सामग्री है। "याय वापिक" लोकायत सारथ आगम और वनात आदि परम्पराओं में असिद्ध धारणाओं के अतिरिक्त नीति शास्त्र और मूल्य मीमांसा तथा भाषा विज्ञान के लिय पुक्कल उपकरण है।

साहित्य में मध्य युगो तक परम्परा की पुन र्याख्या द्वारा ही हिंदू मुस्लिम मधय और समाकरण का सभ में सौ ल्य की सृष्टि हुई। सिद्ध नाथ सत परम्परा अवश्य अधिन प्रातिशरिणी थी किन्तु औद्योगिक क्रांति का अभाव में, उनका उग्रता और प्रखरता, आगे चलकर, साम्प्रदायिक साहित्य में कुण्ठित हो गई। भारतीय सभ्यता ने परम्परा की पुनर्याख्या करके स्रकटवाल में आत्मरक्षा की है यह प्रवृत्ति अंग्रेजी राज्य में और भी स्पष्ट रूप में व्यक्त हुई। पुनर्जागरण और पुनरुत्थानवाद साहित्य में योरोपीय प्रविधियाँ और भारतीय साहित्यिक गलियों के मिश्रण तथा योरोपीय दृष्टि को भारतीय चेतना वक्त में ही ग्रहण करने की प्रवृत्ति से छायावाद तक का साहित्य परम्परा से सबथा विलग नहीं दिखाई पडता। जिस प्रकार मध्य युगो में प्राचीन मूल्य प्रतीका की पुनर्याख्या हुई थी उसी प्रकार आधुनिक युग में भी प्रिय प्रवास साकेत राम का गति पूजा कामायनी, दीपगिरा हिमकिरी टनी, आदि में परम्परा से ही नवप्रेरणाएँ ली गई। यारोप के रोमानी काय स, अभिव्यक्ति के नये रूपा की वहा में एक परम्परा ही बन चुकी थी किन्तु

१ History of Modern Philosophy—Mayer Page 435

२ रामचरित मानस, गूरसागर,

यहाँ वह मक्या नवीन प्रतीत हुई, प्रमाद जी न इम नवीन 'लाक्षणिकता' को प्राचीन गण गतियो जीर वश्रोक्तिवाद के आधार पर ही विवेचित किया है।^१ इस सभ म यह भी स्मरणाय है कि योरोप क रोमाटिक काय के कथ्य की 'सवदात्री' दार्शनिकता पर—विशेषकर जमनी मे—भारतीय सववाद का पर्याप्त प्रभाव पना था।^२ फिर भी छायावाद युग तव क साहित्य न पश्चिमी योरोप के जनतत्रात्मक नव मानव मरयो का स्वीकार किया जीर द्वित्रीदी युग ने दृढता के साथ रीतिकालीन परम्परा से अपन को मुक्त किया। इम प्रकार यहा भी दृष्टय यह है कि नये तनावो की स्थिति म भारतीय परम्परा का एक रूप तिरस्कृत हाता है तो उमके किमी अय गुभ पश का पुनरुद्धार कर लिया जाता है—रीतिकालीन सौंदर्य बोध और मूल्यो के म्यान पर, आधुनिक युग ने उपनिषदा, आगमा और वेदात से अधिक् प्रेरणा ली है किन्तु उम रूप मे नही, जिम रूप म उहें मय युगीन दार्शनिक और कविया ने व्याख्यायित जीर स्थापित किया था।

प्रगतिवादी दशन क श्रांतिकारी साहित्य म भारतीय परम्परा के गुभ मूल्यो का कभी निषध नही हुआ। कथा, काय और आगेचना म भारतीय जनता क मन मे स्थायी रूप मे स्थित आगावाद पाप पर पुण्य की अंतिम विजय, सघप करन की अदम्य गति तथा 'गाक श्लोस्त्वमागत' की मान वतावादी साहित्यिक धारा का मुक्त रूप म अपनाया गया। किन्तु प्रगतिवाद ने सवप्रथम भारतीय परम्परा के जटताग्रस्त, अधविश्वासात्मक और वषम्य समथक, कमवाती भाग्यवादी पुनजन्मवाती परमसतावाती मरणोमुख रूपो पर उग्र प्रहार किये एन नवीन मानव मूर्ति का प्रतिष्ठा के प्रयत्न म परम्परा की पुनर्याख्या का प्रयत्न भी किया गया, जा अब तक प्रचलित ह। फिर भी प्रगतिवाद म कवियो, कथाकारो म अधिकांशत विगृद्ध श्रांतिकारी नही थे पत जी के गुसांत युगवाणी, प्रेमचंद जी क गादान क पूव के उपयासा, प्रसाद जी के ककाल आर तितली और नाटका म भारतीय आदशवाद और

१ काव्य कला और अय निवध

2 Among the intellectual excitements of the nineteenth century was the rediscovery of Indian thought which was congenial especially to German Romantics and American Transcendentalists —The Uses of the Past-

संघर्षवाणी प्रभावा का रंग रंग मिल दुःख रंग म ही है। उक्त विनयदुःखत मात्र तोर पर रंगा जा सरता है। पूरि आचारता म अवचेतन पर अपगावृत अधिक् सरनता स विजय प्राप्त की जा सरता है अत प्रगतिवाणी आलोचना का सङ्घर्षितक पन पर अधिक् मतस्य निर्माई पन किन्तु मार्गवा का विक्रय पर भारतीय साहित्य की परीक्षा म उप मतभ्र प्रगतिवाणी आलोचना की विगपता है, ससृति की व्याख्या म भी यही प्रवृत्ति निर्माई पडती है, साहित्य म यह विषय वस्तुत परम्परा के जीवन्त रूपा न अनुसंधान का प्रयत्न है। प्रो० हबोव द्वारा इलियट और डाउनग के इतिहास की भूमिका प्रो० कागाम्बो का भारत का इतिहास राहुल रामेयराधव, रामविलास शर्मा, गिबदानसिंह चौहान आदि द्वारा भारतीय इतिहास, ससृति और साहित्य की पुनर्व्याख्याओ म तीव्र मतभेद यह प्रमाणित करता है कि 'परम्परा' का जीवन्त रूपो की शोध का प्रश्न शीघ्र समाधानित प्रश्न नहीं है और इस विषय पर बहुस के रूप भी सबदा जीवन्त रहेंगे। एक ही दृष्टि से परम्परा म प्रेरणा ग्रहण और पुन मूल्यांकन के इन प्रयत्नो म विविध के मूल में लेखको की मानसिक रचना पर परम्परा के कुलत्रमागत जातिगत घमगत, भाषागत और सस्कारगत विभिन्न रूपो के उत्तराधिकारो का नात-अगत प्रभाव प्रमाणित होता है और प्रगतिवादी साहित्य की उपलब्धि का कारण भी वस्तुत यही है।

प्राय साहित्य म पव साहित्यिक परम्पराओ के निषेध द्वारा नवीनता की सृष्टि प्रारम्भ होती है। प्रयोगवाणी कविता म छन्दमुक्ति और वज्रनाओ की अभिव्यजना द्वारा और मनाविश्लेषण परक उपन्यासों में अवचेतन के उद्घाटन द्वारा यह निषेध सम्मुख आया। नयी कविता म यह परम्परा निषेध-सवाधिक तीव्र रूप म व्यक्त हुआ है। काव्य और कथा में, अत्याधुनिक लेखको म इस निषेध बोध ने वष्य विषया छन्द भाषा विभव और विषय निर्वाह म अद्भुत विचलव उपस्थित किया। काव्य में अकविता, विद्रोही कविता, 'ताजी कविता' और कथा म अकथा जैसे शब्दों के प्रयोग परम्परा के प्रति विचलव के साक्षी हैं। पिछले बीस पञ्चीस वर्षों म हिन्दी म 'स्वीकृति' से अधिक 'अस्वीकृति का साहित्य अधिक लिखा गया है। सत्य के सवसहमत तत्वा, भाव के सावजनिक स्पन्दनो और सवेदनाओ के सवस्पशकारो रूपो के स्थान पर आत्मगत पद्धति पर 'क्षणवाद' और निजमूल्यानुसंधान की प्रवृत्ति ने

परम्परागत मूल्य और अभिव्यक्ति रूपों को हतप्रभ कर दिया है, असहमति और गीत्र परिवर्तन, रचि का उत्थान पतन, और कथन भंगिमा में नित्य नवीन प्रयोग अत्याधुनिकता की विशेषता है।

किंतु यह समझना गलत होगा कि अत्याधुनिक साहित्य में कोई परम्परा नहीं है। जसा कि कहा जा चुका है, परम्परा, चेतना के गहन स्तरों में स्थित रूप इच्छा शक्तियाँ और दृष्टियों पर भीतर से अज्ञात प्रभाव डालती हैं। दूसरे, प्रेषणीयता के प्रश्न पर परम्परा से प्रतीकों को ग्रहण करने पर रसकों को विवर्ण किया है। सर्वप्रथम दृष्ट्य यह है कि अत्याधुनिक साहित्य पर पश्चिमी यूरोप अमरिका के चिंतन और प्रयोगों का अत्यधिक प्रभाव है साम्यवाद से प्रभावित विचारों में दृष्टि प्रातिमूलक है अतः वहाँ अत्याधुनिकता अधिकतम शान्ति की आवश्यकता प्रदर्शन के लिए प्रयुक्त हुई है जिस मुक्तिबोध गमगेर वेदार, और त्रिलोचन में। अज्ञेय में यद्यपि इधर भारतीय 'विराट' के स्वर पुनः बोलने लगे हैं, फिर भी अज्ञेय ने पश्चिमी यूरोप की दृष्टियाँ से तथ्य का साथ बनाकर दसन की परम्परा का अधिक प्रयोग किया है। धर्मवीर भारती के "अध्यायुक्त" और "कनूप्रिया" में महाभारत की और भागवत में राधा की पुनर्व्याख्याएँ हैं। 'संगीत की एक रात' में नरग मेहता ने राम की अस्तित्ववादी के रूप में प्रस्तुत किया है, देवराज की "जबगीत कहा" और 'इतिहास पुराण' में मार्कण्डेय चेतना को आधुनिक मद्रम में यत्न किया गया है। इस प्रकार परम्परा का स्वगत प्रयोग अत्याधुनिक साहित्य की भी विशेषता है। क्या कक्षेत्र में भी सदेह-सन्नान्ति बोधा की ही प्रवृत्ति है किंतु यहाँ भी मूलदृष्टि के आधार पर ही इस सन्नान्ति बोध को बाणा मिंगी है उदाहरणतः प्रगतिवाद से प्रभावित राजेन्द्रयादव, माहन रावण कमलेश्वर माकण्डेय शिवप्रसादसिंह के स्वर 'परिमल'-समूह के रसकों के स्वर में भिन्न है।

इन अत्याधुनिक मान्दिय के विषय में यह ध्यातव्य है कि रसकों के व्यक्तियों और सज्ज में पूजा सगति नहीं है मुक्तिबोध आलाचना और काय में एक सीमा तक ही प्रकार के मुक्तिवाद्य हैं काव्य में अंतरावलोकन पद्धति और अनुभूतियों के साक्षात्कार में भारतीय परम्परा ने भीतर से अपना जोर लिखाया है अतः मूल भारतीय प्रवृत्ति ने भीतर से कवियों-लेखकों को प्रभावित किया है अतः भारतीय परम्परा के सार मानवप्रेम और छायावाद के संवेगात्मक पक्ष से बहुत कम रचनाएँ बच सकी हैं। सब कुछ एसड है, तिरयक है, जो पुनः में ऐसीवद्दत कम रचनाएँ हैं जा इन वाधा का सफलता के साथ यत्न

पर पाई हैं क्योंकि भारतीय परम्परा में वाच्य साहित्य और घनात्मक दार्शनिक गतात्म्या तथा अनावात्मियों उत्तरदायित्वहीन बराबरीवाद निरपेक्षतावाद के विरुद्ध सदैव विरुद्ध है, वाच्य परम्परा का यही घनीभूत रूप लेखकों अंतर्निहित में बंध कर उन्हें परम्परा से अधिक बिलग नहीं होने देता।

प्रयोजनहीनता और निषेध वर्तमान तुल्यता और व्यक्ति की विसंगति का सूचक हैं किन्तु अत्याधुनिक साहित्य परस्पर-विरोधी—विरोधी दृष्टियाँ और संवेदनाओं का आवत-व्यवृत्तता जा रहा है। नवतावाद के पुरोधा अनेक 'के इत्यलम्' और 'इन्द्रधनुष रीढ़े हुए' की रचनाओं में दृष्टिगत अंतर है। 'इत्यलम्' में क्षणवादी उतना नहीं है जितना 'इन्द्रधनुष रीढ़े हुए' में। यह स्मरणीय है कि विचार की दृष्टि से यह क्षणवाद भी भारतीय परम्परा के लिए कोई अपरिचित चेतना सिद्धांत नहीं है। 'आगम के पार द्वार में एक रहस्यवाद की आदृष्ट सुनाई पड़ने लगती है जो आयु का अमृत रोष है अथवा वस्तुगत चिंतन के निषेध की स्वाभाविक परिणति है।^१ सुनहरे शवाल' में भावार्थक चित्तवृत्तियों की अभिव्यक्ति पुनः मिलने लगी है अतः अज्ञेय के 'नदी के द्वीप' में रोम-नी-तत्व-जोर विभवतत्त्वदर्शन एक साथ हैं, और 'अपने-अपने-अजनबी' का मृत्युबोध और इधर का नवरहस्यवाद भारतीय परम्पराओं की प्रतिध्वनियों से सी-न-विष्ट है।

वस्तुतः अत्याधुनिक साहित्यस्रष्टाओं के जागरूक चेतन-यों-जोर-मण्डि-में-सर्व-संगति-न-रह-पाना-स्वाभाविक-ह-क्योंकि-हमारे-परम्परागत-संस्कार-मानसिक-रचना-के-अंग-हैं-वह-भीतर-से-अज्ञात-रूप-में-अभीष्टाओं-निवास्वप्नों-और-अतृप्तियाँ-अवसादों-में-यवत-होते-रहते-हैं।-मूर्धोन्मी-कविता^३-और-'सच-तन'^४-कहानी-तो-विधिपर-तत्वों-से-समन्वित-हे-ही-किन्तु-'सन्नात'^५

१ इत्यलम् में साकी भारतमाता है यह देखकर रिद्धों को एक नतिक आघात लगता है इन्द्रधनु रीढ़े हुए में क्षणवाद बद्धि पर है—

एक क्षण क्षण में प्रबहमान-याप्त-सम्पूर्णता

इससे-क्या-पि-बड़ा-नहीं-था-महाम्बुधि-जो-पिया-था-अगस्त-ने-।

आज-के-इस-विश्व-व्यवस्थित-इस-क्षण-को

पूरा-हम-जी-आत्मसात-कर-।

२ 'महापूय-वह-महामौन-अविभाज्य-अज्ञात,-अज्ञित-अप्रमय-जो-गहन-सर्व-में-गाता-है'-जागन-के-पार-द्वार''

३ 'भारती (बम्बई) में प्रकाशित अनेक कविताएँ'

४ बलाग-वाजपयी

जैसे सग्रह जा सीधे सत्रातिवोध के उद्बोधक वाक्य हैं उनमें भी विरोध का रूप भारत की विद्रोहिणी चेतना की ही आधुनिक शृंखला जान पड़ती है। बबीर के पास आस्था का अवलम्ब था परन्तु उसका विद्रोह व्यापक विद्रोह था जिसमें अस्वीकृति भी कम नहीं थी, किन्तु स्वतंत्रता के बाद का स्वप्न भंग (Disillusionment) स्रष्टाओं को इस रस के लिए विवश करता है कि वे 'पूणनिराशा' पूणसदेह पूणजविश्वास और पूण अस्वीकृति को एक जीवन दान के रूप में अपनाकर आत्ममग्न हो जाएँ वे इस विधि द्वारा कथनी और करना की एकता की प्रतिष्ठा करना चाहते हैं जो भारतीय परम्परा की सबसे बड़ी दुबलता रही है। नवसाहित्य की उत्तरदायित्वहीन धोपणाएँ अपने को प्रतिष्ठित करने की इच्छा पश्चिमी योरोप के निराशावादी दशन की स्वीकृति तथा ध्यानावरण के इरादा के बावजूद आज के क्रोधित नवयुवक की कलागत सन्नियता यह साबित करती है कि वे परिस्थितियों से असंतुष्ट हैं। असतोष की निगाहीनता यह साबित नहीं करती कि असतोष का अभाव है निगाहीनता इसलिए है कि मध्यवर्गीय अहंकार और महत्वा कांक्षाएँ अत्माधुनिचो को भी उनकी अपनी करनी और कथनी में सगति के लिए प्रयत्न स रावती हैं और प्रयत्न के लिए विभी स्तर पर सहमति और सगठन अनिवाय तत्व हैं। निगाहीन विद्रोह से हानि यह होती है कि सामान्य व्यक्ति जो मध्यवर्ग स नस्त्व चाहता है यथास्थिति के विरुद्ध असहायता का अनुभव करन लगता है और प्रतिद्रियावादी गसन और वग इस निगाहीन शोध की आइडियोलोजी व रूप स प्रयुक्त करते हैं। जो साहित्य स किसी भी प्रकार के युटोपियन तत्व को गनपन नहीं दना चाहते और बिना युटोपियन तत्वा के यथास्थिति स त्राति असम्भव है।^१

किन्तु आधुनिक वाक्य में इतिहासपुष्ट्य^२ आत्मजयी^३ जसी ताजी

१ A State of mind is utopian, when it is in congruous with the state of things within which it occurs which transcends reality and which at the same time breaks the bonds of the existing order Ideology and Utopia Mannheim page 173

(२) डॉ० दत्तराज (३) कुँअरनारायण

(१) यह आत्महत्या का वि = जिस तक नबिबेठा पहुँचता है, मुझे अत्यन्त महत्वपूर्ण लगा, प्राधान और आधुनिक दोनों ही सम्भों में। भारतीय

वृत्तियाँ भी हैं और गजानन मुवितबोध नागाजु न, वेदार भरतभूषण अग्रवाल (अनुपस्थित लोग) इत्यादि जनक प्रगतिशील कविया का आधुनिक काव्य भी सम्मुख है इनमें सभी आंतरिक तनावों की अभिव्यक्ति के बाद भी जिजीविषा प्रबलतम रूप में प्रकट हो रही है। आत्मजयी में आधुनिक नचिवेता मृत्युबोध से जीवन की पहचान करता है आस्था पाता है और इतिहास पुरुष में भारतीय सांस्कृतिक चेतना की निरंतरता की स्वीकृति है।^१ इसके अतिरिक्त पूव हिन्दी केन्द्रों के अतिरिक्त राजस्थान मिहार मध्यप्रदेश की धरती से उगे हुए नए अक्षर^२ नवीन स्तर और नवीन आस्था के कवि हैं। आत्म विरोधी तर्कों से स्वयं को उबार लेने के लिए 'विद्रोही पीढियों' की आवाजें भी उठने लगी हैं।^३ इनके सिवा भारतीय दशन के शांतिवादी काल अनिश्चयकारी किन्तु मंगलेच्छाओं से ओतप्रोत पुराने स्वर भी युद्ध विभीषणा में परम्परा की जीवित गवित को प्रमाणित कर रहे हैं।^४ अत्याधुनिक काव्य का एक वह

दशन की तो गायद ही ऐसी कोई महत्वपूर्ण धारा हो जिसका प्रवक्तव्य इस बीतराग स्थिति से नहीं गुजरता। मृत्यु को विचारते हुए सहसा जीवन से उपराम होजाते हुए युद्ध की निराशा नचिवेता की निराशा से दहृत भिन्न नहीं, इसी प्रकार गीता में युद्ध नहीं करेगा, वहकर अजु न जब हथियार डाल देता है उस समय जीवन की असारता के प्रति अकस्मात् सचेत हुए अजु न की वेदना का कोई अंत नहीं इस विदुस हम देखते हैं कि प्रत्येक चितक लौटता है, फिर एक बार जीवन की ओर, वह फिर स जीवन को जीता है किसी ऐसे सत्य के लिए जिसे वह समझता है अमर है नचिवेता (भूमिका ६)

१ किसी भी उल्लेख्य लेखक पर उस समूच अतीत का भार रहता है जिससे आजाप सलाप करते हुए उसकी चेतना गठित होती है।

(इतिहास पुरप भूमिका पृष्ठ ७)

२ "अक्षर की कताता" (दिनकर सोनवलकर) नीलजल सोई परछाइयाँ" (रामसिंह नीरज) 'बौनसे सदम दे दूँ' (सुरेश) किन्तु' (मृत्युजय उपाध्याय) कविता' (अलवर सं प्रवागित) निष्ठा (जयपुर के कवि) बाता बन (बीकानेर के कवि) शूफभरी कुनह (कुम्भार के कवि) मैं शिरोरिख (शुभराज) के सपने ये प्रेम (रणजीत)

३ विद्रोही पीढी—बसनी प्रसाद चौरमिया इलाहाबाद १९६६

४ अनागता की आँखें (चोरभुमार जन), लोकायतन (मुनिना नदन पत)

स्तर भी है जिसने परम्परागत प्रवृत्तिप्रेम व लोकछविवा अभिव्यक्त होती हैं। प्रायः प्रत्येक काव्य सग्रह और पत्र-पत्रिकाओं में प्रकाशित रचनाओं में प्रस्तुत अप्रस्तुतों के रूप में यह 'सौंदर्य चयन' जीवन और प्रवृत्ति की पुरानी घोषित एकता का ही प्रमाणवर्ता है।

लघुकथा पर हुई बहसों में ^१ परम्परा का जो निषेध मिलता है, वह सतही ही है। किन्तु उसमें खरी खरी सुनाने की प्रवृत्ति के नीचे पुराने स्वानुभववाद को ही प्रामाणिक माना गया है। ^२ कथाकारों में सबसे अधिक निषेध वाली दूधनार्थसिंह रबीन्द्र कालिया विमल और रमेश बक्षी 'बुद्धिवाद विरोधी परम्परा' के आधुनिक संस्करण लगते हैं। यद्यपि प्रगतिकामी मोहन राकेश, राजेन्द्र यादव कमलेश्वर, शिवप्रसादसिंह ने भी स्वानुभूतिवाद पर बल दिया है, परन्तु वह सामाजिक दायित्व से अपन अनुभवों को जोड़ लेते हैं जब कि बाह्य परिस्थिति में इच्छानुसार परिवर्तन न पाकर अतिवादी ऐसा रख अपनाते हैं जस साहित्य एक निरच्छेद्य निरयक और निणयहीन क्रिया हो उसी प्रकार जिस प्रकार वह सारे जीवन को एक अभिगाप मानते हैं और अभिशाप मुद्रा में वे दूसरा का अभिगाप देने की मुद्रा अपनाते हैं। ^३ किन्तु रोचक तथ्य यह है कि किसी न किसी स्तर पर हिन्दी का अतिवादी से अतिवादी क्या लेखक प्रतिबद्धता को स्वीकार करता है, वस्तुतः पूर्ण निषेधवाद साधना का विषय है साहित्य और जीवन का नहीं। विराग व प्रति राग को एक राग ही माना गया है किन्तु वरामय के लिए चित्तवृत्ति प्रवाह को जडमूल से काटना

१ द्रष्टव्य—भारतीय संस्कृति संसद द्वारा कलकत्ते में आयोजित कथा पर परिसंवाद का तानोदय फरवरी १९६६ में प्रकाशित विवरण।

२ "भारतीय समाज नितान्त असभ्य और असांस्कृतिक हो चुका है कोई चीज प्रामाणिक नहीं है, न इतिहास, न भविष्य, न आसपास की चीजें कुछ भी प्रामाणिक है तो अपना अनुभव। (श्रीकांत, बर्मा, तानोदय, फरवरी ६६ पृष्ठ ११४)

३ अ—'हम अपना रास्ता टिक्कर नहीं कर पाते रास्ता ढूँढने की कोशिश भी नहीं कियाई पड़ती आज का क्याकार हर स्थिति को तीव्रता से भोगता है।" (रबीन्द्र कालिया पृष्ठ १२०)

व—स्वतंत्रता के बाद हमारे सामने कोई लक्ष्य नहीं रह गया, जिससे लिए हम सब एक मत लेकर फाइट कर सकें ऐसी स्थिति में हमारा सारा गणप इटलल हो गया (दूधनार्थसिंह पृष्ठ ११८)

पडता है अतः स्वयं सीमित अनुभूतिवाद में विराग के माध्यम से उब और वितण्णा के माध्यम से आसक्तिभोग द्वारा नए मूल्यों का अनुसंधान विसर्गति के विरुद्ध गठित सघर्ष के अभाव में एक आत्मतोष की स्थिति है स्वप्न विच्छृति और दिवास्वप्न की शीर्षासनावस्था है।

हिंदी के उपन्यास नाटक और अथ विधाओं में परम्परा का नवान व्याख्याओं में शुभ पक्षों का निषेध उतना नहीं है।^१ आलोचना तो परम्परा के मृत रूपों से भी अभी तक पीछा नहीं छोड़ा सकी है विशेषकर सदातिक आलोचना में परम्परा की पुनःप्रस्तुति ही अधिक हुई है। किंतु अथ ज्ञाना नुशासनो के प्रकाश में भारतीय काव्यशास्त्र की पुनःस्थापना इधर अधिक होने लगी है। इस क्षेत्र में भारतीय काव्यशास्त्र के ध्वनिसिद्धान्त को नयी कविता के भी कतिपय लेखक सम्भावना पूर्ण मानते हैं और तटस्थ विचारकों का मत है कि इस सिद्धान्त के आधार पर कलामात्र का परीक्षण सम्भव है क्योंकि आधुनिक पानानुगामनो से उसका गायन किया जाए। रस सिद्धान्त को कलामात्र के निरूपण में प्रस्तुत नहीं किया जा सके पर प्रयत्न हो रहा है।^२

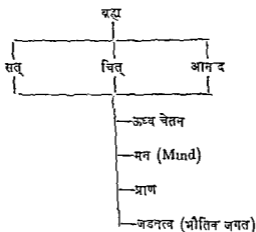
प्रत्येक समाज की परम्परा में एक रूप गतानुगतिक और एक तत्काल का अतिश्रमण करने वाला होता है, इस काल अतिश्रमण रूप में मनुष्यमात्र के हित के लिये पुणेच्छाएँ, भविष्य की सम्भावनाएँ और चरममृत्यु का विधान होता है मानवता के इहा स्वप्ना से यतमान मह्य करता है और अस्तित्व साधक बनता है प्राचीन भारत में ऐग विद्याया की एक महाराणि है जिसे प्राप्त करने के लिये त्याग और तप के महान आश्रम मिलते हैं। परम्परा के य

१ हिंदी में अभी तक यथावधानी उपन्यासकार प्रचल हैं यथागत नागर भगवती बाबू, भरवगुप्त नरगमहता रा ट्ट मास्व राग, कमलेश्वर, रेणु उदयकार मृदु आदि के अनिर्मित ऐतिहासिक उपन्यासों में भारतीय इतिहास की पुनःस्थापना से परम्परा के जीवन रूपों का कथावचनमात्र बर्णन के लक्ष्य में मात्र ही प्रस्तुत किया है। गुणवत्त के उपन्यासों में तो परम्परा के मृत रूप भी ध्यात हो रहे हैं। नाटक के क्षेत्र में सभी नारायणराज विष्णुप्रसाद पिरमोद गाविष्णान राग भारतीय आदि न परम्परा की पुनःस्थापना प्रस्तुत की है अपणुग में अपुनिक दृष्टि है पर वह ध्यान में नहीं है।

२ रस सिद्धान्त का नाम।

अरविन्दवादी सौन्दर्य शास्त्र

आज की प्रचलित विचारधाराओं में "अरविन्द दर्शन" भी एक महत्वपूर्ण दृष्टिकोण प्रस्तुत करता है। "अरविन्द दर्शन" प्रातिभज्ञान (Intuition) पर आधारित है। अरविन्द के अनुसार हम दृश्यमान जगत् के पीछे एक शुद्ध चिन्मय सत्ता है, जो स्वयं अपनी शक्ति द्वारा इस भौतिक जगत् के रूप में अभिव्यक्त हुई है अतः जगत् भी, 'सर्वम् तलु इदं ब्रह्म' श्रुति की साक्षी से ब्रह्मका ही एक रूप है। शुद्ध चतय, लीला की इच्छा से, निम्न विकास (Involution) द्वारा इस जगत् के रूप में परिवर्तित होता है। इसका अर्थ इस प्रकार है—



अरविन्द के विचार से, बुद्धि, मन प्राण जीव जडत्व सब एक ही चतय के विभिन्न साधन हैं। केवल मन अथवा बुद्धि (Reason) से जो जगत् पर विचार करते हैं वे या तो ब्रह्म को एक मान सत्ता द्वारा मान कर जगत् का निषेध करते हैं—(आदशवादी बकले नागाबुन शंकराचार्य आदि) अथवा केवल जडत्व (Matter) की सत्ता मानकर ब्रह्म का निषेध कर देते हैं—(भौतिकवादी चार्वाक, मार्क्स, लेनिन आदि)। बुद्धि द्वारा सत्य का एक पक्ष ही सम्मुख आता है क्योंकि बुद्धि विभाजित करके देखती है अतएव बुद्धि द्वारा पूरा सत्य का साक्षात्कार नहीं हो सकता। सत्यनिर्णय के लिये बुद्धि से भी ऊपर चेतना के महत्तर रूप प्रातिभज्ञान या स्वयं प्रकाशज्ञान का विकास करना चाहिए तभी हम पूरा सत्य को पा सकते हैं।

प्रेरक रूप आज भी हमारी सस्कृति और साहित्य के मूल में उबरक का बाप कर सकत हैं साधारण जनमानस में ता वे आज भी जीवित हैं हम तो उन सम्भावनाओं को बाप में परिणित करना है। दासनिकों ने जीवन और जगत् की व्याख्या की है, नतिषत्रोध दिया है ऐंद्रिय स्तर से सतुष्ट न रह कर इन्द्रियातीत होकर केवल हित और कल्याण के लिये जीना सिखाया है। हम इतिहास के उस बिन्दु पर हैं कि या तो हम उन्हें बापरूप में परिणित करें या मूल्य ममता रहित स्थिति में तृतीय युद्ध छेकर समाप्त हो जाए अत यह धरणक्षण है, अजुन की तरह अनिश्चय जय जवसाद में धनुष फक देने का क्षण नहा है, विगत के पास तमसोमा ज्योतिगमय का मय है प्रश्न यह है कि क्या हम इस चुनौती को स्वीकार करेंगे ?

सभ्यता और सस्कृति के विकास की लय या यह सिद्धांत है कि आगत चुनौतियों का हम सामना कर सकें ' अथवा ह्रास और अत की लय प्रारम्भ हो जाएगी हम चाहें काव्य में लय के विरोधी हो पर विकास की लय माननी होगी। इस सबध्यापी चुनौती का सामना बुद्धिवाद अनुभववाद और प्रयत्न के आधार पर सम्भव है केवल स्वानुभूतियाँ पूणत अपर्याप्त है। परम्परा का अथ विरोधी होना आत्मघातक है।

1 In a growing civilization a challenge meets with a successful response which proceeds to generate another and a different challenge which meets with another successful response. There is no term to this process unless and until a challenge arises which the civilization in question fails to meet a tragic event which means a cessation of growth and what we called a breakdown —

Theories of History

A. J. Toynbee

U.S.A. 1960

प्रातिभज्ञान योग, मन, चित्त, बुद्धि के स्वच्छ होने पर स्वतः स्फूर्त होता है। इस स्थिति में हम जगत, जीव, ब्रह्म आदि किसी भी समस्या पर विचार करें, हम शुद्ध निणय मिलता है, अतएव सौन्दर्य के विषय में शुद्ध मनन तभी होगा जब हम इस प्रातिभज्ञान से सहायता लें अथवा केवल बुद्धि द्वारा आत्मोचका के अशुद्ध और एकांगी निणयों से हम कभी सतुष्ट नहीं हो सकते।

प्रातिभज्ञान और सौन्दर्य — क्या कि मन, चित्त, बुद्धि आदि शक्तियाँ, आत्मा के ही निम्न सोपान हैं और आत्मा इनके माध्यम से ही अभिव्यक्त होती है, अतएव आत्मा की, वास्तविक स्थितियाँ हैं — प्रथम स्थिति में, आत्मा, मन, चित्त और बुद्धि से सहायता नहीं लेती यह शुद्ध समाधि की अवस्था होती है। इस स्थिति में ज्ञान और ज्ञेय, दृश्य और द्रष्टा के भेद नहीं रह जाते। द्वितीय स्थिति में आत्मा, अतः करण से सहायता लेता है इस स्थिति में ही कला की सृष्टि होती है। इस स्थिति में भावों की स्थितियाँ होती हैं, प्रथम में मन, चित्त और बुद्धि के सकल्प विकल्प और चित्तन में आत्मज्ञान संयुक्त रहता है। द्वितीय स्थिति में ज्ञान की अधिकता के कारण केवल मन के सकल्प विकल्पों और विचारों की व्यञ्जनाएँ होती हैं। इस द्वितीय स्थिति में ऐंद्रिय और एकांगी कला का जन्म होता है। केवल प्रकृति के वाह्य रूपों का अनुकरण या पुनरुत्पत्ति अथवा चित्रण हाता है या मानवाय भावनाओं, प्रेम, राग, घृणा आदि की व्यञ्जनाएँ होती हैं। अरवि-दवादी के अनुसार ऐसी रचनाएँ निम्न काटि की होती हैं।

द्वितीय स्थिति में आत्मा से संयुक्त होकर अतः करण अभिव्यक्त हाता है इसमें ऐंद्रियता के साथ साथ अताद्रियता का भी कभी स्पष्ट मिलता है परन्तु उच्चतम काटि की सौन्दर्य सृष्टि स्वयं प्रकाश्यज्ञान द्वारा ही होती है। इस स्थिति में आत्मा का प्रकाश ही अतः करण का संचालित करता है। चेतना के उच्चतम श्रेणी से विच्छुरित आलोक, अतः करण के स्तरों को अनुशासन में रखना हुआ 'सिद्ध सृष्टि' कराता है। वैदिक ऋषियों ने इसी स्वयं प्रकाश्यज्ञान द्वारा वेदमंत्रों की रचना की है। ऋचाओं में ऋषियों के भावजगत का उपयोग है किन्तु वह सामान्य भावजगत से उच्चतर काटि का सजन है। वह प्रातिभज्ञान द्वारा अनुशासित और प्रकाशित है। अतएव सौन्दर्य की सृष्टि का चरमरूप वेदमंत्र हैं का 'प्रकला का श्रेष्ठ रूप मंत्रकाव्य' है।

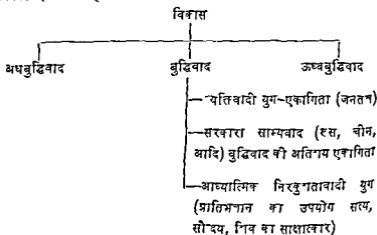
अरवि-दवादी के अनुसार इस मंत्रकाव्य का सौन्दर्य हम बुद्धि द्वारा समझना चाहते हैं जो असम्भव है। प्रातिभज्ञान द्वारा निर्मित केवल प्रातिभज्ञान द्वारा ही समझी जा सकती है। प्रातिभ सृष्टि में वस्तु का वाह्य अवन नहीं हाता अपितु वस्तुमय, आनन्दमयी सत्ता का उद्घाटन हाता है। इन्द्रियबोध,

मल्पना, सखल्प विखल्प आदि स परे दृग आगड सौम्य का साक्षात्कार और अभिव्यक्ति को ही, वास्तविक सौम्य सृष्टि कहना चाहिए ।

मन्युग और उपनिषदों के परचात् सरृत तथा प्राृत म जा सौम्य सृष्टि हुई है, यह धतना के निम्न स्तरा को सृष्टि है, अत कातिदाय जखधोप, भारवि, माप और श्रीहय आदि का सौदय उच्चतम काटि का नही है । आलोचना क्षेत्र म भा मन्युग के परचात् मनुष्य न कवल बुद्धि स हा अधिक् काय लिया है इसलिये भ्रात और एकागी निणय हुए प्राप्त हैं (अभिनवगुप्त मम्मट, विश्वनाथ आदि के निणय बुद्धिवादी निणय हैं, यूराप के आलोचक भी बुद्धिवादी हैं ।) अरविद के अनुसार बुद्धिवाद का निवृष्टतम रूप साम्यवादी ध्यवस्था" मे दिलाई पडता है, अत साम्यवादी विचारकों के निर्णय सत्रौधिक एकागी और हठ धर्मों पर आधारित होते हैं ।'

साम्यवाद के बाद अध्यात्मवादी युग म जिस सौम्य को सृष्टि होगी वह बदिक्युगीन सौदय के सहण होगा । आज की एकागी काध्यक्ता चिन्त कलादि इसी आगामी 'अध्यात्मवादी या अतिमनवादी' युग की आर सकेत कर रहे हैं । यह आगामी सौदय सृष्टि तभी हो सकती है जब हम साम्यवादी बुद्धिवाद से ऊपर उठ और पुन प्रातिभनान द्वारा सत्य शिव और सौदय का दशन करें । हम इस प्रातिभनानवाणी सत्य के साक्षात्कार के लिये आधुनिक शिक्षा पद्धति म परिवर्तन करें और योग शिक्षा प्रारम्भ कर ।

१ प्रातिभनानयुग (बदिक् युग) के ह्रास के वा बुद्धिवादी युगो का विकास इस प्रकार है —



अरविन्द के मत से, आगामी मन्त्र युग के प्रथम लक्षण द्विदमन वार पटर, तथा रवीन्द्रनाथ ठाकुर आदि म दिग्वाद पढने लगे हैं। अरविन्द के अनुसार सौन्दर्य भावना के भी तीन स्तर पाये जाते हैं। प्रथम सापान म भाषा शैली का सौन्दर्य हम अधिक प्रिय हाता है। द्वितीय सापान म रचना के विचार, भाव और कल्पना के सामञ्जस्य को हम अधिक पसन्द करत है, आधुनिक युग मे अभी यहा तक सौन्दर्य बोध का विकास हुआ है परन्तु सौन्दर्य का एक तृतीय स्तर और है, जिसमे सापक्ष वस्तु म स्थित निरपक्ष सौन्दर्य के दगन होत है। यह सौन्दर्य, सामान्य इन्द्रिय बोध तथा प्रवृत्तियों की पृष्ठभूमि म स्थित, अतीन्द्रिय सौन्दर्य (Supersensuous Beauty) है। यह बुद्धि क तिये अगम्य है। इस सौन्दर्य के जाग्रत हो जान पर प्रकृति क प्रत्येक लघु विराट रूप म, सत्य शिव और आनन्द का एक साथ साक्षात्कार होता है, सौन्दर्य की सृष्टि करना वस्तुतः आत्मा मे स्थित ब्रह्म की शक्ति और मूर्ति का बहिर्प्रक्षेपण है।¹ मन के सक्लो का नहीं बल्कि आत्मा के सक्त्पा का वणन अतीन्द्रिय अतीन्द्रिय अनुभवा की व्यजना ही सच्ची सौन्दर्य मूर्ति है।

अरविन्द के अनुसार उपयुक्त दृष्टि म कला का मम समझन म सुविधा होती है। उनका कथन है कि बुद्धि ता अतीन्द्रिय तत्व का ममभसी नहीं विचार के एक आन्तरिक अंग (Soul idea) रहता है। भाव क बाह्य जग का ही भारतीय अलकार 'गाम्भी, रसानुभूति' कहते आए हैं परन्तु भाव का एक आन्तरिक अंग (The soul of the emotion) भी हाता है उसी प्रकार जिस प्रकार विचार का एक आन्तरिक अंग होता है अतएव विचार और भाव के आन्तरिक अंग को समझना ही कला का मम है, मन्त्र युग म इसा कला का मम उद्घाटित हुआ था।

कला क उत्पत्ति हैं अनुभूति अतएव सत्यगाधन, लय छन्द और साधना। ये सभी तत्व कवल वैदिक मन्त्रों म मिलते हैं अन्यत्र नहीं। वस्तु का विचित्र अपन में वस्य रहित हान से, महत्त्वहीन है परन्तु मूय, वर्ण अग्नि सोम, उषा, मरुत् आदि वस्तुओं पर आन्तरिक सत्यों के प्रकाशन के लिये मन्त्रा मे पण्य 'स्तुति विषय' क रूप म स्वाहृत हैं।²

1 To find highest beauty is to find God to reveal, to embody to create, as we say highest beauty is to bring out of our souls, the living image and power of God—The Human cycle Page 160

2 The Future Poetry, Page 280

वस्तु विचार और भाव के बाह्य जशा का चित्रण हमें साक्षात्कारिता में निमग्न करता है परन्तु चि मय सत्ता पर आधारित सौन्दर्य सृष्टि मनुष्य को दिव्य भाव भूमियों की ओर उन्मुख करती है। बुद्धिवादी आलोचक समझता है कि सृष्टि केवल सामान्य बुद्धि से होती है, परन्तु सच्ची सृष्टि तो अतदृष्टि से ही सम्भव है। प्रतिभा सदा ऊँच बुद्धिवादिनी होती है, क्योंकि प्रतिभा प्रातिभज्ञान का फल है।^१

बुद्धिवाद ने शिल्प, बुद्धि तथा रचि की प्रधानता के कारण क्लासीकल तथा 'यत्तिवादी' या रामाटिक—य दो कलाभेद किये हैं, परन्तु ऐसा कोटिया भ्रामक है। उच्चकोटि की कला में ये दोनों तत्त्व रहते हैं। सौन्दर्य को वस्तुतः खण्डों में बाटकर नहीं देखा जा सकता। सज्जन प्रक्रिया के क्षणों में प्रातिभज्ञान अतदृष्टि के रूप में स्फुरित होता है तभी अनुपम लोकोत्तर अनुभूतियों और रूपा की सृष्टि होती है। यही सौन्दर्य का दर्शन और यही सज्जन प्रक्रिया है। दोनों की पद्धति एक है। एसी सौन्दर्य सृष्टि बुद्धिवादिनों द्वारा घोषित 'मापदण्डों' में कभी बँध नहीं सकती। ऐसा कला का विवेचन उपयुक्त अतदृष्टि प्राप्त आलोचक ही कर सकता है।

इस विवेचन से स्पष्ट है कि अरविन्द स्वयं प्रकाश्य ज्ञानवाणी' विचारक है। प्राच का अभिव्यञ्जनावाङ्मय भाँ दसी पद्धति पर चला है। स्वयं अरविन्द को कविनाओं से स्पष्ट है कि वह कवय एव विनय प्रसार की कला का प्रमी थे किन्तु उनकी अध्यात्मवाणी रचनाएँ रहस्यान्वित हैं। भविष्य युग में अरविन्द काव्य को समझने के लिये 'योगमाधना' करनी होगी और एक विशेष 'प्रातिभ-व्यम ही इस प्रकार की कला से लाभ उठा सकेगा। अतः अरविन्द का दृष्टिकोण भी एसाही है। स्वयं प्रकाश्य ज्ञान ही अरविन्द दर्शन का आधार है। किसी क्षेत्र विशेष में कायरेत रहने पर जो एक अभूतपूर्व अनुभव सहसा जाग्रत हो जाता है उससे भिन्न स्वयं प्रकाश्य ज्ञान की कोई सत्ता नहीं है अपेक्षा योग द्वारा प्राप्त प्रातिभज्ञान से ही जीवन का क्षत्र में सभी प्रकार के जाद्विस्तार सम्भव हो जाने परन्तु अतदृष्टि युग का आविष्कारों को जो 'अतदृष्टि प्राप्त हुई है वह क्षत्र विशेष में कायरेत रहने का प्रतिफल है योग का परिणाम नहीं। योग वस्तुतः ध्यान केंद्रित करने का अनेक उपायों में एक उपाय है एसा अध्यात्म जिगम कर्मक्षेत्र में "मन का अन्तर्गत उम मनावर्गात्त विधि पर अनुगमित किया जाता है। इत्यं

“मन” को कुछ शक्तिया भी प्राप्त हो सकती हैं, इसमें सन्देह नहीं किन्तु उसी “मन” (माइण्ड) को जब ब्रह्मानन्द किसी वस्तु पर कर्त्तव्य करते हैं, तब ‘अरविन्द्याग’ से भी अधिक चमत्कारक चीजें और “अतदृष्टियाँ” प्राप्त होती हैं। उनकी दृष्टि साधनावादी है जीवनवादी नहीं। इस प्रकार अरविन्द का स्वयं प्रकाश्य ज्ञान सबथा निरपेक्ष, गार्वत अनुभव नहीं है। वह पूर्वभूत अनुभवों और आवश्यकताओं के सघट से “उच्छा” के रूप में प्राप्त, स्वतः उद्भूत प्रतीत होने वाली ‘मानसिक’ त्रिया है।

अरविन्द के अनुसार मन, बुद्धि और चेतना स्तर आत्मा के ही रूप हैं। यदि इन सभी में आत्मा अनुभूत है तो यह मानना होगा कि बुद्धिवादी विवेक में भाव, कल्पना और अतदृष्टि सभी तत्त्व रह सकते हैं। ये परस्पर विरोधी स्थितियाँ नहीं हैं इनके “बाह्य” और “आंतरिक” अर्थ परस्पर निरपेक्ष और स्वतंत्र नहीं हैं। अरविन्द एक दार्शनिक परम्परा के प्रभाव के कारण आत्मा और जगत में एक ‘द्वय’ मान लेते हैं, यद्यपि वह घोषणा यह करत हैं कि वे अद्वैतवादी हैं। यही कारण है कि वे ‘आत्मा’ का एक परम स्वतंत्र, परम तटस्थ ‘द्रष्टा’ के रूप में मानते हैं, जबकि वास्तविकता यह है कि परम तटस्थ स्थिति एक कल्पना मात्र है क्योंकि आत्मा अंतःकरण के सघट का ही नाम है अंतःकरण से सबथा तटस्थ, चेतना का भ्रम इसलिये होता है कि ‘आत्म ज्ञान’ (Self awareness) की स्थिति का हम अनुभव करते हैं किन्तु हम आत्म ज्ञान के स्वरूप पर विचार करते ही साफ लगता है कि हम बाह्य सद्म से मयथा अलग नहीं हैं वस्तुतः यह आत्म ज्ञान भी एक बाह्य स ‘बडीगड’ स्थिति है क्योंकि इस ‘आत्म ज्ञान’ का भी प्रारम्भ और विकास निश्चिद पडता है।

जिस वेदमंत्र की व्याख्या अरविन्द कर रहे हैं उस व्याख्या को यदि ऋषि पढ़ पाते तो उन्हें अरविन्द की ‘पहुँच’ की प्रशंसा करनी पडती क्योंकि एक वेद की अनेक व्याख्याएँ हैं जो व्याख्याकारों की ‘आत्माओं’ के अनुसार प्राप्त हुई हैं। अरविन्द आत्म ज्ञान का निरपेक्ष मानकर चले हैं अतएव सामान्य ज्ञान और सामान्य अनुभवा की उपेक्षा हुई है। अरविन्द के मापदण्ड के अनुसार हम सारी ब्रह्मांड की व्याख्या नहीं कर सकते। अरविन्द की व्याख्या स्वीकार करने पर तो “गावर मन्त्र” को ब्रह्म ऋचाओं से भी अधिक ब्रह्मरूप मानना होगा क्योंकि आगम के अनुसार गावर मन्त्र में साक्षात् शिव सगिप्त रूप में अवस्थित हैं। इसी तक पर निरालोक ‘वादलराग’ से अधिक महत्तर निरालोक की ‘अचना’ की प्राप्ति की दना होगा और कालिदास

से बड़ा कवि कृष्णमिश्र (प्रबोध चंद्रोत्थ) को घोषित करना होगा। क्या अभिमान गाकुन्तल से 'प्रबोध चंद्रोत्थ' थोड़ा नाटक है? यदि नहीं तो अरविन्दवाणी सौम्य शास्त्र एक एकांगी प्रयत्न है।

वस्तुतः कल्पना की सहायता से जब भाव व्यजना होती है तब न तो अनुभव अतीन्द्रिय होता है और न वह मात्र प्रवृत्ति परक होता है अतएव भाव व्यजना अतः प्रवृत्तियाँ व उदात्तीकरण में समथ है। रजन और उन्मत्तीकरण व लिये भाव व्यजना वस्तु व्यजना और अलंकार व्यजना (विश्व विधान) समथ है और इनमें प्राप्त ज्ञान व ज्ञान व न हो पर वह 'जीवनानन्द सहोदर अवश्य होता है और इस ही अभिनवगुप्तादि आचार्य जो बार तार्किक नहीं थे (आनन्दधन, अभिनव आदि शैवशास्त्र वे, जो तक 'का भी अथ अनुभूति' करते हैं।) स्वाकार करते हैं और यह मन अरविन्द का तुम्हारा म अधिक युक्ति-युक्त है। अरविन्द जिन विभाजनों को निर्यात करते हैं स्वयं उन्मत्ती व आनन्द हैं। भाव और विचार व बाह्य और 'आंतरिक' अर्थात् विभाजन वक्त पूर्व विचार पूर्व कल्पित आध्यात्मिक गायों की प्रतिष्ठा व लिये विद्यमान है अतः अमान्य है।

सौम्य की मण्डि में बालू का बाह्य सौम्य और अल्प की पदना पर

होता हुआ देखकर जब गोर्की और प्रेमचन्द की लेखनी मनुष्य की आह या शोध को व्यञ्जित करती है, तब क्या उसके पीछे लोक-मगल की वही भावना नहीं होनी जा आदिकवि के मुख से 'सहसा' फूट पड़ी थी ? अरविन्द के काव्य को पढ़कर मानवीय हृदय की भूख नहीं मिटती न अरविन्दीय साहित्य को पढ़कर, वास्तविक मानव जीवन की समस्याओं सक्ती और सवालो का विवेक-संगत समाधान होता है। कलाकार मनुष्य की प्रवृत्तियों ऐन्द्रिय सवद-नामा, भावो और कल्पनाओ को अपनी रचना द्वारा 'मानवीय बनाता है, योग द्वारा प्राप्त अनुभवो म इतनी रजकता मूत्तता तथा व्यापकता नहीं होता अत अरविन्द के दृष्टिकोण से, अभिनव गुप्त, मम्मट विश्वनाथ तथा आज के मानव प्रिय यथाथवादी विचारका का दृष्टिकोण अधिक मानवीय और वचानिक है।

शैव-दर्शन और सौन्दर्य-शास्त्र

शैव प्रथम 'शैव-दर्शन' व 'सौन्दर्य-शास्त्र' इन दो शास्त्रों का स्पष्टीकरण आवश्यक है। शैव-दर्शन के अनेक भेद हैं। हम लेख में हम केवल शैव दर्शन की कश्मीरी शाखा पर ही विचार करेंगे। कश्मीरी शैव शास्त्रियों ने सौन्दर्य शास्त्रीय सिद्धांतों का भी निर्माण किया है। आनन्दवदन का ध्वपालोक, अभिनवगुप्त का 'लोचन' (ध्वपालोक की व्याख्या) तथा अभिनव भारती (भरत के नाट्यशास्त्र की व्याख्या) आदि एम ही प्रथम हैं। हम लेख में हम इन ग्रन्थों का आधार न बनाकर बस अभिनवगुप्त के 'तत्रालोक' में प्राप्त सौन्दर्य शास्त्रीय तत्त्वों पर विचार करेंगे। तत्रालोक में प्राचीन भाग्यों तथा कश्मीरी शास्त्रों के अर्थ ग्रन्थों को आधार मानकर शैव-दर्शन की व्याख्या की गई है। हम व्याख्या में सौन्दर्य शास्त्र के लिए भी प्रकाश

क्षेत्र में जो स्पष्टता आवेश या भावुकता रहती है, वह सौन्दर्य शास्त्र में नहीं मिलती। सौन्दर्य सम्बन्धी सिद्धांतों से अपरिचित रहकर भी आलोचक या सहृदय कला का आनंद प्राप्त कर सकता है परन्तु इन सिद्धांतों से परिचित हो जाने पर आलोचना में स्पष्टता व निर्भ्रान्तता अवश्य आती है, दूसरे उसकी दृष्टि सूक्ष्म व सम्यक् हो जाती है तीसरे वह साहित्य व कला के सम्बन्ध में अथ आलोचकों सौन्दर्य शास्त्रियों व कलाकारों के सिद्धांतों में तक विरोधी तत्वा का दूर करके आलोचना के सिद्धांतों को अधिक वैज्ञानिक बना सकता है। चूंकि सौन्दर्य शास्त्र सिद्धांतों के विवेचन पर अधिक ध्यान देता है अतः वास्तविक स्थिति से दूर जान का भय बराबर रहता है। वह अथ सिद्धान्तों के दोषों तथा सुविधा से खोज लेता है परन्तु जब स्वयं सिद्धांतों का निर्माण करता है तो उनमें वह औपचारिक हो जाता है। आलोचक को सौन्दर्य शास्त्र के अध्ययन से अपनी सद्भावितक विवेचना को अधिक तत्काल और वास्तविक बनाने का अवसर मिलता है।^१

उपरोक्त विवेचन से स्पष्ट है कि सौन्दर्य शास्त्र वाच्य शास्त्र या आलोचना शास्त्र का सहायक शास्त्र है, दोनों ही कलाओं को विवेचन का उपकरण (Material) बनाते हैं अतः अलग हाकर वे भी परस्पर सम्बन्धी हैं। भारतीय काव्य शास्त्र सौन्दर्य शास्त्र सम्बद्ध रूप में ही प्रसिद्ध है। योराप में जिस प्रकार काव्य शास्त्र व सौन्दर्य शास्त्र अलग अलग दिखाई पड़ते हैं उस रूप में यहाँ विकास नहीं हुआ। अतः शक दशक में भी सौन्दर्य शास्त्र व वाच्य शास्त्र दोनों के लिए प्रेरणाएँ और प्रकाश है।

शक दशक जगत् की सृष्टि का विस्तार से वर्णन करता है, इस में सृष्टि प्रक्रिया का रहस्य निहित है। जिस प्रकार जगत में आकाश वायु, अग्नि,

१ आर० जी० कार्लिंगवुड व अनुसारसौन्दर्यशास्त्र का अध्ययन एक सीमा तक आवश्यक है। सौन्दर्य शास्त्रों का प्रचार के होते हैं (१) आलोचक सौन्दर्य शास्त्रों () वैज्ञानिक सौन्दर्य शास्त्रों। आलोचक यह बताते हैं कि कला किन किन तत्वों से बनती है, कला पूर्ण और कला हीन दोनों को वे अलग अलग करते हैं। सौन्दर्य शास्त्र एक तदम और आगे जाकर कला और सौन्दर्य की परिभाषा करता है, सृष्टि के क्षणों पर विचार करता है वह आलोचक के अस्पष्ट और व्यवस्थाहीन सिद्धांतों का जगह स्पष्ट व्यवस्थित और तत्काल विचार रखता है अतः सौन्दर्य शास्त्र के अध्ययन से आलोचक को तत्काल व व्यवस्थित होने का अवसर मिलता है तथा साथ ही वह सौन्दर्य शास्त्र की कोरी सिद्धांतवादिता के खतरे से भी बचना सीखता है।

जल, पृथ्वी आदि पचभूतों और इनसे पवन, नदी, वन, पुष्प, पत्तल आदि नाना पदार्थों की सृष्टि होती है, उसी प्रकार कलाओं के क्षेत्र में अनेक रूपों की सृष्टि होती है। जगत की सृष्टि की प्रक्रिया तथा कला की सृष्टि प्रक्रिया एक ही क्योंकि जगत की सृष्टि की उत्पत्ति में स्वयं-यक्ति की सृष्टि प्रक्रिया ही प्रमाण है। पिण्ड तथा ब्रह्माण्ड की सारी प्रक्रियाएँ समान हैं। अतः शवदान में बाह्य जगत् की सृष्टि का वर्णन कलाकार की सौम्य सृष्टि का ही वर्णन है, ऐसा मानना चाहिये।

शवदान के अनुसार जगत् की इस सृष्टि का कारण एक चेतनतत्व है, उसका नाम है "परम शिव"।^१ यह चेतन तत्व आदीर्णनातीत है वह देशकालबद्ध नहीं है अतएव इसका वर्णन सम्भव नहीं है। यह सद्यथा भेद रहित स्थिति है। इस स्थिति में सृष्टि सम्भव नहीं है। अर्थात् चेतना अपने जात्यतिक्रम गूढ रूप में स्थिर होकर सृष्टि से परे हो जाती है। इस लिए सौन्दर्यान्त के "ब्रह्मानन्द" कहा जाता क्योंकि सौन्दर्यान्त ब्रह्मानन्द में निम्न स्थिति है। प्रज्ञा के स्थिर हो जाने पर सृष्टि नहीं हो सकती।

स्वच्छ दत्तावाद—

गूढ चेतन तत्व में शव एक स्वतन्त्र शक्ति की स्थिति मानते हैं। यदि यह प्रश्न हो कि परम शिव (ब्रह्म) में सृष्टि की इच्छा क्यों उत्पन्न होती है तो उसका उत्तर यह है कि ब्रह्म अपनी स्वतन्त्र इच्छा शक्ति से सृष्टि करने को उन्मुख होता है। अतः सौन्दर्यान्त का प्रथम सिद्धांत यह है कि कलाकार अपनी स्वतन्त्र इच्छा शक्ति से सृष्टि करने के लिए उन्मुख होता है यह स्रष्टा की स्वच्छ द प्रवृत्ति है बाह्य दबाव सृष्टि का कारण नहीं हो सकता। पुनः प्रश्न होगा कि अतः गूढ तो सृष्टि इच्छा का कारण होना ही चाहिए तो उत्तर होगा कि सृष्टि करने में चेतना को आनन्द प्राप्त होता है।^२ अनुभव ही ही आत्मा (चतय) को आनन्द मिलता है यद्यपि आत्मा या चतय स्वतः सतचित्त आनन्दमय है, तथापि सृष्टि उसकी स्वानुभूति मात्र (Self realization) है। अतः बाह्य उद्देश्य सृष्टि नहीं कर सकते।^३

१ उपनिषद् में यही "परब्रह्म" कहा जाता है।

२ स्वात्मप्रच्छादनश्रीडा पण्डित परमेश्वर तन्त्रा० चतुर्थ आह्निक

३ उपरोक्ती कला और गूढ कला का भेद यहाँ स्पष्ट हो जाता है।

गूढ-कला केवल अपनी प्रेरणा अपनी स्वच्छन्द-प्रक्रिया पर चलती है उपयोगी कला या गिल्फ (Craft) में कोई बाह्य उद्देश्य रहता है, इसलिए कुछ बन्दी या समस्या पूर्ति को हमारा यहाँ ६४ गिल्फ कलाओं में रखा गया है और काय या गूढ कला को गिल्फ-कला से अलग कर लिया गया है।

अतएव सृष्टि का कारण है, स्रष्टा की स्वतन्त्र इच्छा शक्ति। यह इच्छा श्रीडाजन्य आनन्द प्राप्ति की इच्छा है। जिस प्रकार श्रीडाजय बालक श्रीडा के विना भी पूष है परन्तु श्रीडा के द्वारा वह अपने ही आनन्द का भोग करता है नाना पदार्थों की सृष्टि करके अपने आनन्द का विस्तार करता है, उसका अनुभव करता है उसी प्रकार अपनी स्वतन्त्र इच्छा शक्ति से परम शिव जगत् की सृष्टि करता है और इसी तरह कलाकार अपनी स्वच्छन्द इच्छा शक्ति से आत्म अनुभूति के लिए, आनन्द विस्तार के लिए सृष्टि रचना करता है।^१

गुद्ध चेतन तत्व में यह स्वतन्त्र इच्छा उत्पन्न होते ही उसमें पहले से ही विद्यमान शक्तियाँ जाग्रत हो जाती हैं। ये शक्तियाँ चेतना के साथ एकाकार हैं परन्तु स्वतन्त्र इच्छा शक्ति से सृष्टि का सकल्प उदय होते ही चेतना का यह अंश (शक्तितत्व) चेतना से भिन्न प्रतीत होने लगता है। इसे शिव-दर्शन में 'शक्तितत्व' कहा गया है, और शक्ति के साथ एकाकार चेतना का दूसरा अंश शिवतत्व कहलाता है। इस प्रकार परम शिव के दो रूप दिखाई पड़ते हैं, शिवतत्व और शक्ति तत्व। इनमें शक्तितत्व को विमपतत्व या त्रियातत्व भी कहा जाता है। यह शक्तितत्व ही सृष्टि में समर्थ है दूसरे शब्दों में स्रष्टा, शक्ति द्वारा सृष्टि करता है। यह शक्तितत्व स्वतन्त्र या स्वच्छन्द तत्व है क्योंकि चतय का एक अंश या रूप होने पर भी यह जड-तत्व की सृष्टि में समर्थ है। अतः जड जगत् शक्ति का एक रूप है, वह वेदातियों के अनुसार 'मिथ्या' नहीं है। इसलिए सृष्टि का आनन्द जो शिव या स्रष्टा को प्राप्त होता है वह भ्रमत्रय आनन्द नहीं है वह अपनी ही शक्ति द्वारा शक्ति के ही रूप में प्राप्त आनन्द है। कलाकार (शिव) अपने रूप शक्तितत्व का विस्तार करके ही आनन्द पाता है।

आभासवाद—

गुद्ध चेतन तत्व का एक अंग द्वारा व्यक्त होना ही 'वाह्याभास' है। सारा सृष्टि एक प्रतिबिम्ब के समान है और यह प्रतिबिम्ब चतय में ही

१ इस 'स्वच्छन्दतावाद' में "कला कला के लिए है", 'कला केवल आनन्द के लिए है' जस एकांगी निष्ठातो के लिए स्थान नहीं है क्योंकि शिव दर्शन में आनन्द, ज्ञान, त्रिया, इच्छा इनका परस्पर सम्बद्ध माना गया है। ज्ञान, त्रिया व इच्छा, इन सबके सामरस्य से ही सृष्टि होती है अतः शिवत्व और सत्य भी सौन्दर्य में सम्मिलित रहते हैं। भेदवादी दृष्टि ही एकांगिनी होती है। प्रधानता के कारण ही अत्रंग नाम लिये जाते हैं न कि सारे अनुभवों में पूषत विच्छिन्न और निरपक्ष होने के कारण।

प्रतिष्ठित है। जैंग दर्शन में अज्ञान प्रतिबिम्ब आनन्द-ज्ञाना होता है वगैरे सृष्टि शक्ति का ही प्रतिबिम्ब है। कलाकार अपनी सृष्टि में अपना ही प्रतिबिम्ब देखाता है और भावित्व होता है। जैंग प्रतिबिम्ब और विम्ब अलग होने पर भी अभिन्न होते हैं, वेग ही कला व कलाकार भी, अलग प्रतीत होने पर भी एक और अभिन्न है। यह प्रतिबिम्ब की प्रतिया शक्ति व माध्यम से व्यक्त होती है। शक्ति (कलाकार) अपनी ज्ञान इच्छा व शक्ति द्वारा इन प्रक्रिया को पूर्ण करता है। माध्यम से भिन्न अभिव्यक्ति या सृष्टि की शक्ति नहीं है।^१

आभास या प्रतिबिम्ब की प्रतिया शक्ति प्रकार है। शक्ति पंच-शक्तियों द्वारा अपने को अभिव्यक्त करता है। चित्त आनन्द शक्ति ज्ञान व शक्ति ये पाँच शक्तियाँ ही सृष्टि करती हैं। शक्ति मूलतः पूर्ण होने पर भी स्वातन्त्र्य शक्ति का धारण रूप में प्रकट होने की इच्छा करता है और सर्वप्रथम वह 'अहम्' (मैं हूँ) इस अनुभव को प्राप्त करता है तत्पश्चात् वह 'इदम्' (यह है) ऐसा अनुभव करता है किन्तु ये दोनों अनुभव अस्पष्ट रहते हैं। 'इदम्' यह ज्ञान बराबर 'अहम्'—इस ज्ञान में समुक्त रहता है। ज्ञान-शक्ति की प्रधानता इस अवस्था में स्पष्ट दिगई पड़ती है। अहम् व इदम् शक्ति अस्पष्ट अवस्था में ही रहें और ज्ञान शक्ति और शक्ति शक्ति का संयोग इनके साथ न हो तो सृष्टि नहीं हो सकती।^२ इसीलिए ज्ञान शक्ति के साथ जब अहम् व इदम् के अनुभवों का संयोग होता है तब सब दशन शक्ति की इस स्थिति को 'ईश्वर' ज्ञान देता है। कलाकार को भी इसीलिए ईश्वर या सृष्टि कहा गया है। ईश्वरीय अवस्था

१ अभिव्यक्ति के विवेचन में अलंकार भाषा छन्द आदि के भेद करते हुए व्याख्या करना केवल बाह्य व्याख्या है और मात्र व्यावहारिक है। वास्तविक दृष्टि से अभिव्यक्ति को, माध्यम से अथवा कलाकार की मानसिक शक्तियों से भिन्न नहीं किया जा सकता।

२ जब दर्शन का यह निगम सौंदर्य शास्त्र के लिए अत्यधिक महत्वपूर्ण है। मनोविश्लेषक कला में 'अवचेतन' मन को ही सर्वस्व मानते हैं, जो एक अतिवाद है। इसी प्रकार निवास्वप्न या भ्रम सृष्टि की इच्छा भी कला का मुख्य कारण नहीं है। कल्पना की जतिगयता में विश्वास करने या ज्ञान का महत्व कला में स्वीकार नहीं करते अतः यह सिद्धांत भी अतिवादी है। कला-सृष्टि में ज्ञान शक्ति अनिवाच्य रूप से रहती है। कॉलिंजवुड ने तो ऐंद्रिय अनुभव (Sensation) और विचार (Thought) के मध्य 'कल्पना' (Imagination) का स्थान माना है।

म त्रिया शक्ति काय करन लगती है। त्रिया शक्ति के पूव सृष्टि कलाकार के मन म स्थिर रहती है। त्रिया के द्वारा वह बाह्य रूप धारण करती है।

अहम् व इदम् के अनुभव को माया, कला, विद्या राग काल व नियति-ये तत्व शासित करते हैं ये ही कचुक या आवरण हैं इनसे आवृत होकर ही शिव सृष्टि करता है। इनम अहम् व इदम् का भेद करने वाली शक्ति 'माया' कहलाती है। सो मायाशक्ति से शिव को जीव सत्ता प्राप्त होती है।

माया रूप का गोपन करती है अथात् जो पूण चतन्य है, उसे अथ रूप म प्रकट होन देती हैं। यही माया सृष्टि कारिणी होने से "कला" कहलाती है। यह कला का 'दानिक' और विदोष अथ है। "कला" से ही कम की आर हम उन्मुख होते हैं और कम की ओर उन्मुख हाने के लिये यह आवश्यक है कि गुड चतन्य जाग्रत हो और साथ ही स्वरूप गोपन हो। इसीलिए प्रारम्भ म ही कहा गया है कि परम शिव की स्थिति म अथात् शुद्ध चतन्य की स्थिति म सृष्टि समभव नहीं है। 'कला' का अथ क्या है? कला का अथ है—'क्वचित्कृतृत्व —' कुछ करना ही कला है। अत केवल कविता लिखना या चित्रकारी ही कला नहीं है अपितु प्रत्येक काय मे कला-शक्ति कार्य करती है और प्रत्येक काय मे—प्रत्येक सृष्टि मे वही आनन्द प्राप्त होना चाहिए जो कवि का काव्य-सृष्टि से मिलता है। प्रत्येक कम मे कर्ता को मानसिक स्थिति वही हाती है जो एक कलाकार की होनी है। मिट्टी स छोटे-छोटे घर बनाने वाला बालक सेत को तमार करने वाला कृषक, गृहस्थी सँवारन वाली गृहिणी, ये सब कलाकार हैं अन्तर केवल यह है कि काव्य, चित्र आदि के सजन म कलाकार का स्वरूप-गोपन कुछ कम होता है और वह उस समय, निकटतम लाम की इच्छा से सजन नहा करता। यदि कृषक की मानसिक स्थिति भी यही रहे तो वह भी कलाकार कहा जा सकता है। इसी लिये गव-दशन मे कला के दो रूप स्वीकृत हैं। प्रथम अगुड बना,—इसमें जडता प्रधान रहती है, जडता का अथ है, आतरिक प्रकाश का क्वचित् अभाव। ईप्या, द्वेष मोह, श्राप आदि म गुड कला की सृष्टि समभव नहीं है। त्तीय गुड बना—इसमे जडता दूर हो जाती है आतरिक प्रकाश या चतन्य

ऐन्द्रिय अनुभव का कल्पना म जानाशक्ति ही परिवर्तित करती है विना जानाशक्ति के कल्पना ऐन्द्रिय अनुभवा को इच्छित रूप नहीं दे सकती। अत बना म जानाशक्ति माय्य होनी चाहिए, किन्तु जानाशक्ति का बोद्धिक रूप विषया प्रयोग विज्ञान व क्षेत्र म होता है सृष्टि के लिए आवश्यक नहीं है।

का उदय होता है, इसीलिए भीत, वाय्यादि में आनन्द उत्पन्न होता है। उदासीनता का दूर होने से, व्यक्तिगत परतता का नाश से और शुद्ध चतुर्धर के भास्वरित होने से शुद्ध कला का जन्म होता है। गुन्दर से गुन्दर शक्तों और उचित-व्यभिचय का घनधार प्रयोग करने पर भी यदि स्रष्टा की चेतना शुद्ध नहीं है, यदि यह जिज्ञी प्रोध व ईर्ष्या आदि से पीड़ित है तो शुद्ध कला का जन्म असंभव है। गिला व जाद्रू (वाक पातुय) का कला नहीं कह सकते यद्यपि इनकी सहायता कला में आवश्यक है। यन्त्रा में जात्र परामर्श स्वरूप-भोपन, विवला, पानि व वाह्य रूप में अपन को व्यक्त करने की इच्छा य पाँच तत्व अनिवाय हैं। शुद्ध चतुर्धर तत्व स्वयं अपन का जाग्रत करके, कला का रूप में अभिव्यक्त होता है।

जिस प्रकार बीज में सबप्रथम उच्छूनता (Swelling) उत्पन्न होती है, वैसे ही कर्ता में यह कला उत्पन्न होती है। पान इच्छा व त्रिमा द्वारा यह कला-शक्ति स्वयं प्रेरिका, बनकर स्रष्टा से स्रष्टि कराती है। कला द्वारा स्रष्टि करके स्रष्टा अपने को साधक मानता है। अपन का कर्ता मानने से, उसे एक विनोय आनन्द प्राप्त होता है, उसी प्रकार, जिस प्रकार शिव को स्रष्टि काय में आनन्द होता है। अतः कला द्वारा कर्ता अपनी कलाता (करने की शक्ति) की अभिव्यजना करता है। कला द्वारा ही कर्ता भोग करता है और आनन्द पाता है।^१

कला ज्ञान के अभाव में अधपतन की आरंभ ले जाती है। कला को मात्र मनोरंजन समझने वालों के लिये यह महत्वपूर्ण है। पान के पूर्व कला "दोपालय" है और पान के बाद "गुभा" यहा कला का मम" है। कला का मम समझ लेने से निलिप्तता आती है। स्रष्टा विवेकहीन होने पर दोषपूर्ण कला को जन्म देगा और श्रांता या दशक भी पान के अभाव में शुद्ध कला से भी अधपतन को प्राप्त होगा यह निश्चय है। विवेक क्या है? अवततत्व का अनुभव ही विवेक है। इसके बिना स्रष्टा जहकार के कारण विकास नहीं कर सकता और पात्रक या दशक आसक्ति के कारण कला को केवल वासना-पूर्ति का साधन समझ बैठेगा। विवेक का उत्पन्न होने पर न केवल कविता चित्र आदि अपितु जगत् का प्रत्येक अनुभव, प्रत्येक वायकलाप, प्रत्येक हृदय जानद

१ कला शक्ति "यनक्त्यस्य कला सात प्रयोजिका।

तत कलासमायुक्तो भगोण् क्त कारकम तत्रालोक नयम आह्लिक

का सजन करता है और सुख-दुःखादि में चेतना का क्षोभ, उसकी आंतरिक शक्ति का नष्ट नहीं कर पाता। चेतना के बाह्य स्तरों, मन व इन्द्रिय जगत् को सुदृग् करके जो कलाकार आंतरिक रूप से स्वस्थ और तटस्थ नहीं रह सकता, वह कलाकार नहीं है मानसिक रोगी है। इसीलिये कला का जन्म सात्त्विक अवस्था में सम्भव है। 'तामस व रजस' की स्थिति में कला का जन्म नहीं होता, शिल्प और शोक का जन्म होता है। 'ध्वयालोक' जमिनव भारती तथा काव्य प्रकाश' में इस सात्त्विक स्थिति का विस्तार में वर्णन किया गया है। कला के लिये सात्विकता अनिवार्य है। सात्त्विक स्थिति में ज्ञान शक्ति की सहायता से 'राग' की व्यञ्जना ही 'कला' कहलाती है।

इस प्रकार विद्या में विषय का चयन 'राग' से निश्चित विषय के प्रति तल्लीनता तथा कला से रूपों की सृष्टि हाने पर ही सृष्टि होती है। यह सृष्टि काल विनाश में ही होती है अतः काल में सहायक तत्व है। नियति तत्व से सृष्टि या क्रम विशेष करने की प्रेरणा होती है अतः माया कला, विद्या, राग, काल व नियति ये कञ्चुक सृष्टि के लिये अनिवार्य हैं। इनमें 'काल' का छोड़कर सभी मानसिक प्रेरणाएँ या स्थितियाँ हैं। नियति ईश्वरीय प्रेरणा है अतः उसे हम छोड़ सकते हैं। विद्या ज्ञान का ही एक रूप है, बुद्धि भी ज्ञान का ही एक रूप है जो इन सभी कञ्चुकों से होने वाली सृष्टि से उत्पन्न "जहृ" का मनन कराती है। इस बुद्धि में शुद्ध चतन्य प्रतिबिम्बित होता है, अतः बुद्धि द्वारा वह का मनन या परामर्श वस्तुतः स्वयं चतन्य का ही परामर्श है। इस प्रकार उपर्युक्त सृष्टि की सारी प्रक्रिया चतन्य के द्वारा एक 'आभास' या प्रतिबिम्ब की प्रक्रिया है। आत्मा की भित्ति पर ही आत्मा की स्वतंत्र इच्छा शक्ति से ही यह सारी क्रिया हो रही है और इस क्रीडा के द्वारा स्रष्टा आनन्द में निमग्न रहता है।

ज्ञान-दवाह—

अविद्या या माया के कारण आनन्दरस में पूर्ण यह जगत् जो शिव की कला है दुःख रूप प्रतीत होता है। माया के कारण भेद बुद्धि उत्पन्न होती है और कर्ता जगत् को अपने से भिन्न समझ बैठता है। वह आंतरिक प्रकाश या विवेक के अभाव में कल्याणी सृष्टि को अपने अज्ञान से उत्पन्न दुःख के कारण दुःखमयी मान लेता है परन्तु यह उदासीनता या अवसाद कला के मर्म को न समझ पाने के कारण है। जगत् सूक्ष्म चेतना का ही व्यक्त रूप है, यह ज्ञान ही जाने पर अश्रित आनन्द उत्पन्न होता है। यह स्फुरणा चतन्य का "हृदय"

बहलाती है।^१ इससे युक्त शक्ति 'सहृदय' बहलाती है।^२ और तब दुःखान्ति भावनाओं में भोग यह आनन्दमय रहता है। शाक व वीमलस व वणन में आनन्द इसान्तिये मिलता है कि उस समय सहृदय सात्विक स्थिति में हान पर निजी राग व द्वेष से ऊपर उठ जाता है। उस समय विभाव, अनुभाव, सचारी भावों आदि का वणन या दशन या सहृदय' अपनी चेतना के शुद्ध रूप की मूल्य पा जाता है और उस शुद्ध चेतना के ऊपरी स्तर—सुग दुःखान्ति भावों का, जो कि साधारणोद्भूत हो जाते हैं, भोग करता है। इस प्रकार कला द्वारा सहृदय अपने भावों का भोग करता है। कला का सौम्य सहृदय' की इस मानसिक अवस्था को उदीप्त करने में है। कला द्वारा वर्णित विषय सहृदय की स्फुरणों को प्राप्त कर देते हैं और तब सहृदय अपने ही आनन्द की 'चवणा' करता है। यहाँ विषयी गत सौम्य ओर विषयगत सौम्य दोनों एक हो जाते हैं, यही 'रसावस्था' है। रस की अवस्था में, चेतना में प्रतिबिम्बित हान वाला सुख-दुःखान्ति वासनाओं का भोग आनन्द देता है जबकि शुद्ध चेतना के सुप्त दहने पर, निजी सुख-दुःख व अनुभव से सकट मोह और गोक होता है। जिस प्रकार दपण में भूमि जलादि प्रतिबिम्बित होते हैं और साथ ही वे दपण से अभिन्न भी रहते हैं, उसी प्रकार रसावस्था में, शुद्ध चेतना के जाग्रत हो जाने पर अर्थात् विगलितवेद्य होने पर (निजता परतादि का गान न रहने पर) सुख दुःखान्ति भावनाओं का वणन, चित्रण या प्रश्न आनन्ददायी होता है।

यह सारा विश्व चतय से सलग्न होकर ही आभासित हो रहा है। अतः चतय स्वच्छ है। उसमें सब विश्व प्रकाशित है। यदि सवित् या चतय स्वच्छ नहीं है तो उसमें पदार्थ का प्रतिबिम्ब नहीं पड सकता। प्रतिबिम्ब रूप का ही क्या दिखाई पडता है? क्योंकि रूप तेज का साथी है अतः नेत्र को केवल रूप का ही प्रतिबिम्ब दिखाई पडता है स्पर्श आदि का नहीं किन्तु गान, स्पर्श आदि का भी होता है अतः रूप का प्रतिबिम्ब प्रधान होने से, कला के क्षेत्र में रूप की ही महिमा है यद्यपि शब्द स्पर्श रस और गंध भी आनन्ददायक हैं। रूप ही स्पर्शान्ति की ओर बढ़ने के लिये उत्तेजित करता है। यथा

१ सा स्फुरता महासता दशकालविन्दणी ।

सपा सारतया प्रोक्षता हृदय परमेष्ठिन ।

२ आनन्दशक्ति सचोक्षता यत सहृदयोजन —

कामिनी के रूप को देखकर ही, स्पर्शादि की इच्छा कामुक करता है। वस ही रूपों के प्रतिबिम्ब सं हम त्रमश जगत् के मूल में स्थित चेतना की ओर बढ़ते हैं। रूप, रस, गंध आदि का बार बार भाग करके भी हम तृप्त नहीं होते क्योंकि इन आभासों के पीछे शुद्ध चेतना की प्राप्ति जब तक नहीं होती तब तक ये रूपरसादि क्षोभ कर ही रहते हैं^१ किंतु आनंद के मूल स्रोत को प्राप्त कर लेने पर रूप, रस, गंधादि क्षोभकर नहीं होते, अपितु ये शांति के सहायक हो जाते हैं। अतः रसावस्था में, चेतना का आवरण एक सीमा तक भंग हो जान पर, रूप, रस, गंध सुख दुःखादि सत्र आनंद के सहायक हो जाते हैं। अतः जगत् में जो आह्लादकारी पदार्थ हैं, रूप हैं, व सब आनंद के मूल स्रोत हैं, सलग्न कर देते पर पूजा के उपकरण बन जाते हैं।^२ इसीलिये भारतीय काव्य और कला रहस्यात्मक और सकृतात्मक है व्यजना का इसीलिये हमारे यहाँ आदर है। केवल भोग की लालसा को कला द्वारा व्यक्त करना, पाप माना गया है। इस लालसा को शिव दर्शन 'लोलिका' कहता है। 'लोलिका' में अपूर्णता का अनुभव रहता है अतः कला प्रधान कला विनाशकारिणी है। मनाविद्वेषण की भाषा में कह तो यह कला हमारा उदात्तीकरण नहीं करती अथवा कालिङ्गबुद्ध की शब्दावली का प्रयोग कर तो उसमें भावनाओं और प्रवृत्तियाँ का घनीकरण (Domesticating) नहीं होता।

निष्कर्ष—शिव-दर्शन में प्रथम शिक्षा यह मिलती है कि कला स्वतः स्मृत चेतना का उद्बोधन है। चेतना का स्वरूप ही ऐसा है कि उसमें अपने को प्रकटित करने की इच्छा रहती है अतः इस दृष्टि से इस सिद्धांत को 'स्वरूपवाद' कहा जा सकता है।

१ प्रच्छन्न रागिणीकाव- प्रतिबिम्बितसुन्दरम्

दपण कुचकुम्भ्या, स्पशत्यति न स्पशति-तत्रा० तृतीय आह्लिक

२ यद्विचिमानसाह्लादि यत्रक्वापीन्द्रियस्थितौ ।

यादृशते ब्रह्म सद्ब्रह्मि—पूजोपकारण हि तत-तत्रा० चतु० आ०

सांघिकों और बष्णकों ने इसीलिये इन्द्रिय और मानस जगत की—
रूप, रूप रस गंध, इच्छा, आशा, रति आदि को पूजा का उपकरण स्वीकार किया था और केवल भगवान को इनका लक्ष्य बनाकर—लीला वर्णन द्वारा कला और साहित्य के क्षेत्र में अदभूत सृष्टि की थी। किसी महान लक्ष्य के लिये यदि एतद्विषय जगत् व मानसिक जगत् को उपकरण न बनाया जायगा, तो कला भष्ट हो जायगी।

(२) स्रष्टा व स्रष्टि एक और अभिन्न हैं, स्रष्टि म स्रष्टा अपने शक्ति रूप से रूपांतरित हो जाता है अतः स्रष्टा व सजन में आत्यन्तिक एकता है। जिस सजन म कलाकार के 'स्व' पर प्रकाश नहीं पड़ता उसके 'यत्नित्व' का अंश व्यक्त नहीं होता, वह कलाहीन हो जाती है।

(३) कला का आनंद स्वतः अपने म पूरा होता है, वह शिवत्व या सत्य का विरोधी नहीं है परन्तु ये तत्व अप्रत्यक्ष रूप से कला को प्रभावित करते हैं। काट जिसे 'उद्देश्यहीन उद्देश्य' (Purposiveness without Purpose) कहता है, वही वस्तुतः सुन्दर स्रष्टि का उद्देश्य होता है।

(४) 'सुन्दर' किसे कहते हैं कोई पदार्थ सुन्दर क्यों लगता है? आदि प्रश्नों के उत्तर में निवेदन यह है कि शिव जगत् के सभी पदार्थों को सुन्दर मानते हैं, जो पदार्थ अधिक सुन्दर प्रतीत होते हैं उनमें ब्रह्मतत्त्व अधिक व्यक्त हो रहा है ऐसा उनका विश्वास है। ज्यामितिक व आधार पर सौंदर्य के बाह्य कारणों की मीमांसा इस दशन म नहीं मिलती परन्तु अंतर्मुख सौंदर्य (Subjective beauty) की व्याख्या अवश्य मिलती है। सुन्दर या असुन्दर—यह अनुभव हमारी वासना पर निर्भर करता है। देश, जाति, काल, पात्र के भेद से सौंदर्य के अनेक स्तर व मापदण्ड बन गये हैं परन्तु चेतना के साथ सम्पृक्त हो जाने पर असुन्दर पदार्थ भी सुन्दर प्रतीत होने लगते हैं। शिवत्व तथा सत्य का ज्ञान हा जाने पर ही सौंदर्य का वास्तविक ज्ञान उत्पन्न होता है। अतः सौंदर्य का शिव और सत्य से अभिन्न सम्बन्ध है। इसका अर्थ यह नहीं है कि सौंदर्य स्रष्टि स्थूल नतिकता और दशन शास्त्र से निर्णीत सत्य का दस्तावेज है। शिव तथा सत्य अप्रत्यक्ष रूप से कलाकार की चेतना में स्फूर्ति उत्पन्न करते हैं, अतः आत्मस्फुरण की अभिव्यक्ति कला है और 'आत्म' का निर्माण शिव और सत्य के ज्ञान से पूरा होता है, बाह्य जगत् तथा समाज आदि सभी का ज्ञान 'शिव-सत्य' में सम्मिलित है।

(५) पारमार्थिक दृष्टिकोण से सौंदर्य स्रष्टि के ये सिद्धांत हीगेल से सादृश्य रखते हैं। एक सत्य या विचार (Idea) ही कला में व्यक्त होता है उसी प्रकार जिस प्रकार एक ब्रह्म जगत् के द्वारा व्यक्त हो रहा है।^१

1 In Art, reality shines as beauty through a medium which may be directly presented as in the cases of a statue a building or strain of music or in sensuous imagery as in poetry (History of Modern Philosophy—W. K. Wright)

(६) सजन-क्षणों के ज्ञान शक्ति, कल्पना (इच्छा का एक रूप)^२ राग आदि बक्तियों में पूरा सामञ्जस्य की आवश्यकता है। 'वक्ति सामरस्य' ही तादात्म्य की सृष्टि करता है। बिना 'तादात्म्य' के ज्ञान की सजना नहीं हो सकती। अतः कला की सफलता सामरस्य पर आधारित है। किञ्चित् सतुल्य के अभाव में ही कला विकलाग हो जाती है। उदाहरण के लिये 'कामायनी' में ज्ञानशक्ति व रागतत्व का सामञ्जस्य पूरा मात्रा में नहीं हो सका उसमें बुद्धि तब किन्हीं सगों में अधिक व्यवस्त हुआ है। परन्तु यह स्मरणीय है कि 'कामायनी' में कई स्थलों में प्राप्त "सामरस्य" है। पतञ्जलि व नूतन काव्य में बुद्धितत्व बहुत अधिक है अतः काव्य, घोषणा में परिवर्तित हो गया है यद्यपि उसमें यत्र-तत्र विखरा हुआ काव्य वभव अवश्य मिलता है। 'सामरस्य' का अत्यधिक अभाव मात्र रूपवादी (फार्मलिस्ट) काव्य में मिलता है। इसमें सवर्ण की अस्थिरता के क्षणों में ही अभिव्यक्ति होती है अतः विचार-सूत्र कहीं बहुत क्षीण, कहीं अव्यवस्थित और कहीं विकृत रूप में (कुण्ठा में) व्यवस्त होता है। रागतत्व के उलभ हुए तार, सगतिहीन सगीत को ज में दत्त है, 'सनकी' काव्य का भी यही स्थिति है। आज की चित्र कला में भी 'सामरस्य' की 'यूनता' है। सजन के समय यदि मानसिक स्थिति सूत्रहीन होगी तो सृष्टि व पश्चात्—मानसिक स्थिति बदल जान पर कला का समझ देना दु माध्य होगा। शिव सौंदर्य शास्त्र अधिदशनात्मक है उसमें चेतना की प्राथमिकता स्वीकृत होने से वह, वनानिक जोर वस्तुगत चिन्तन नहीं है किन्तु उमम अनक अतट्ट प्टियाँ और महत्वपूर्ण सकेत हैं।

२ 'कल्पना' शब्द का प्रयोग शिव शास्त्र में नहीं मिलता, किन्तु इसे इच्छा का एक रूप माना गया है। कुछ लोग इसे 'प्रातिभ ज्ञान' यह नाम देना चाहते हैं, जो गलत है क्योंकि प्रातिभ ज्ञान स्वयं प्रकाश्य ज्ञान (Intuition) है, जबकि 'इच्छा या कल्पना' में ज्ञान शक्ति की जागरूकता स्पष्ट दिखाई पड़ती है, प्रातिभ ज्ञान अस्मात् उदित होता है।

‘सौन्दर्य प्रचार’ मिलत है और सभी कलाओं में यह कला ‘अनुसृत’ रहती है, क्योंकि कल्पना इसका मुख्य तत्व है। कल्पना से ही सभी प्रकार की सौन्दर्य सृष्टियाँ सम्भव होती हैं। काव्य में ही मानवीय आत्मा की अनुभूति पूर्ण रूप में व्यक्त होती है।

हीगेल का विभाजन योरोपीय सौन्दर्य शास्त्र में सबसे अधिक व्यवस्थित, माना जाता है। हम पहले कह आये हैं कि भारतीय विचारकों ने काव्य तथा संगीत को विद्या तथा चित्र, मूर्ति एवं स्थापत्य को ‘कला’ माना है। माध्यम की दृष्टि से हीगेल का विभाजन यथार्थ हो सकता है जस कि प्रसाद जी का मत था। परन्तु आनन्द की दृष्टि से भारतीय उक्त विभाजन को स्वीकार नहीं कर पाते। कारण यह है कि काव्य और संगीत का लक्ष्य हमारे यहाँ ‘रसानुभूति’ माना गया है आचार्यों ने तो कलाओं का उद्देश्य भी रसनिष्पत्ति सिद्ध किया है। अर्थात् रसवादियों के अनुसार विद्या और कला दोनों का लक्ष्य रसनिष्पत्ति है। अतः विभिन्न माध्यमों से एक ही लक्ष्य रस की पूर्ति मानी गई है। भारतीय सौन्दर्य शास्त्र यह स्वीकार नहीं करता कि स्थापत्य चित्रादि कलाओं में विचार’ तत्व की अपूर्ण अभिव्यक्ति होती है। भाव को रूप में बदल देना ही कला है और भवन मूर्ति आदि सभी भावाभिव्यक्ति होती है। माध्यम की विशिष्टता के अनुसार आनन्द भी विशिष्ट रूप धारण करता है। उदाहरण के लिए हीगेल की यह बात सही है कि कामल मायमो-रग, स्वर, गान्ध द्वारा विचार को अधिक सुविधा के साथ मूर्त किया जा सकता है परन्तु यह भी मानना पड़ता है कि स्थापत्य तथा मूर्ति कला में कठोर माध्यमों के द्वारा रूप का विन्यास अधिक स्थिर और निश्चित के लिए अधिक स्पष्ट होता है। चित्र संगीत तथा काव्य में रावेतिकता के साथ-साथ अस्पष्टता और अस्थिरता भी अनिवार्य रूप से आ जाती है। इससे विपरीत स्थापत्य तथा मूर्ति कला में स्पष्टता और स्थिरता अधिक रहती है। अतः ललितकलाओं में प्रत्येक कला की अपनी अपनी विशेषतायें हैं। इनमें हीनता और उच्चता का निर्धारण के स्थान पर इनकी विशिष्टताओं का विचार ही अधिक यथार्थ होगा अथवा विभाजन अगुण होगा। हीगेल का विभाजन में यही दोष है कि वह कलाओं की अद्वितीय विशिष्टताओं पर जोर नहीं देता।

माध्यमों में कुछ ‘चल’ तथा कुछ ‘अचल’ होते हैं अतः ‘चल’ माध्यम वाली कला में रसिक को ‘अचल’ होना पड़ता है। यथा संगीत में

स्वरा के आरोह-अवरोह का आनन्द लेने के लिए चित्त को स्थिर करना पड़ता है। "अचल" माध्यमों वाली कला मरुप का विन्यास स्पष्ट होता है, अतः रसिक को इसका आनन्द लेते समय अपने म 'चलता' या गति लानी पड़ती है। मूर्ति दर्शन म रसिक नयादि के 'चालन' से गति की खोज करता है।^१ यहाँ भी कलाओं की विशिष्टता दृष्टव्य है। प्रत्येक कला का सौन्दर्य सब कलाओं म एक सीमा तक सामान्य होने पर भी कुछ 'विशिष्ट' भी रहता है जा दूसरी कला मे नहीं मिलता। अतः प्रत्येक कला इस दृष्टि से दूसरी से श्रेष्ठ होती ह।

हीगेल ने कहा है कि संगीत म स्थान (स्पेस) की जगह 'काल' रह जाता है परन्तु भारतीय दृष्टि काल के 'चल' और स्थिर' दो रूप मानती है। स्यापत्य म इसी स्थिर काल तत्व का आनन्द है। हीगेल 'आइडिया' के केवल मूर्त रूप को महत्व देता है जबकि भारतीय दृष्टि से उसका अमूर्त रूप भी भारतीय कलाओं द्वारा व्यक्त हुआ है। मन्दिर, मूर्ति स्थिर काल के तथा संगीत, काव्य प्रवहमान काल तत्व के व्यञ्जक कला रूप हैं। शॉपेन हाउर भी संगीत कला को अन्वय कलाओं से विशिष्ट मानता है।

भवन कला से स्थिरता, सुरक्षा और दृढता का अनुभव होता है।^२ हमारी बुद्धि को अचल सत्यों का बोध इसी कला द्वारा हो सकता है। इसमें विचार के चिरन्तन तत्व की स्थूल अभिव्यक्ति होने से यह अन्वय कलाओं से विशिष्ट होती है। इसी प्रकार 'आकार' की सम्पूर्णता सबसे अधिक इसी कला म होती है।

१ वही, पृष्ठ १४७

२ हीगेल के पश्चात् शॉपेनहाउर ने स्यापत्य द्वारा कुछ सत्तों की ध्यजना की सभावना स्वीकृत की है। उसके अनुसार 'स्यापत्य' में गाम्भीर्य (gravity) स्पष्टता (cohesion), स्थिरता (rigidity) कठोरता (hardness) की अभिव्यक्ति मिलती है। शॉपेनहाउर मनुष्य के दुःख का कारण 'इच्छा' (will) को मानता है। ज्ञान भी इच्छा के अधीन रहता है। कला में हम कुछ समय के लिये 'इच्छा' से स्वतंत्र हो जाते हैं। स्यापत्य को यद्यपि यह निम्नकोटि की कला मानना है तथापि स्यापत्य हमें 'इच्छा' से मुक्त करता है। अतः शॉपेनहाउर ने हीगेल से कहीं अधिक स्यापत्य का महत्व स्वीकार किया है।

इसी प्रकार मूर्तिकला में प्रस्तर अथवा धातु से उसी नियम आनन्द की सृष्टि होती है, उसी साकेतिकता का जन्म होता है जो काव्य और संगीत में होती है। अथ, स्वर, रग आदि के अधीन न रहकर बलाबार मूर्ति निर्माण में अधिक स्वतंत्रता का अनुभव करता है। इस सम्बन्ध में डा० हरद्वारीलाल शर्मा का यह कथन सयथा उपयुक्त है कि 'पत्थर में अव्यक्त शून्य अवस्था इसे कला के लिये उपयुक्त माध्यम बनाती है। अथवा प्रबल और स्पष्ट व्यक्तित्व का आविर्भाव ही कला सज्जन है किन्तु हीगेल आदि दार्शनिकों ने माध्यम के इस गुण पर ध्यान न देकर पत्थर आदि को कला की नीची श्रेणी का माध्यम माना है।'^१ कठोर माध्यम से स्थिरता और चिरन्तनता की अभिव्यक्ति में जो सहायता मिलती है वह अन्य किसी माध्यम से नहीं मिल सकती। भारत में कुशलता प्रियता के कारण ही मूर्तिकार को शिल्पकार माना गया न कि इसलिए कि मूर्तिकला हीन कला है। हमारे यहां शिवो बप्पणों और बौद्धों की मूर्तियों में जिस सौंदर्य का अन्वय किया है वह हमारे महाकाव्यों से कम सुन्दर नहीं है। कामायनी और ताजमहल में कौन अधिक सुन्दर है ? भारतीय दृष्टि से दोनों में अपना-अपना विनिष्ट सौन्दर्य है अतः हीगेल का विभाजन विवादास्पद है।^२

मनुष्य गन्ध, स्पर्श, रस और गन्ध का भोग कला द्वारा उच्च स्तर पर करता है। इनके साथ ही सारा मानसिक जगत भी संयुक्त होकर कला में व्यक्त होता है अतः स्यात्स्य, मूर्ति एव चित्र में रूप का आनन्द नहीं को अधिक आकर्षक लगता है और संगीत तथा काव्य में शब्द हमारी कर्णश्रियों को अधिक आकर्षित करते हैं। गन्ध, रस तथा स्पर्श की तपति भी वस्तुओं के वर्णन या चित्रण द्वारा मिलती है। अतः कलाओं के विभाजन में न तो मात्र माध्यम को आधार बना कर श्रेष्ठता निर्दिष्ट हो सकती है और न मात्र

१ सौन्दर्य शास्त्र — डा० हरद्वारीलाल शर्मा, पृष्ठ १९६

२ हीगेल के अनुसार मूर्तिकला बलामिबल कला है, अतः स्यात्स्य से उच्चतर होने पर भी उसमें स्यात्स्यता नहीं है। गाँवेन्हाइर के अनुसार यद्यपि मूर्तिकला स्यात्स्य से श्रेष्ठ है परन्तु उतने स्पष्ट स्वीकार किया है कि मूर्तिकला में 'इच्छा' की अधीनता नष्ट होती है और हमारा ध्यान रूप से पिछारों और भावों की ओर जाता है। अतएव गाँवेन्हाइर ने इस कला को भी हीगेल से अधिक महत्व दिया है। प्रायेण कला जगत् के दुर्तों को दूर करने में सहायक है।

आचार्य वामन और प्रयोगवाद

कतिपय प्रयोगवादो बंधु कहते हैं कि प्राचीन कायशास्त्र आधुनिक कला और काव्य के मूल्यांकन में पूणत अक्षम है। निश्चित रूप से प्राचीन आचार्यों ने अपने समय के साहित्य के आधार पर ही विचार किया है। एक यह भी कठिनाई थी कि संस्कृत भाषा का साहित्य जन प्रचलित नहीं था वह केवल शिक्षित वर्ग तक ही सीमित था फिर भी हमारे आचार्यों की अंतर दृष्टि इतनी गम्भीर थी कि हमारी नवीनतम कला और कविता के मूल्यांकन में भी प्राचीन काव्यशास्त्र से सहायता मिलती है। क्योंकि नूतनकाय शास्त्र प्राचीन कायशास्त्र के इन उपयोगी जशों की नींव पर ही खड़ा हो सकता है अतः यहाँ नयी कविता के बहुप्रचारित विम्बवाद अथवा साहस्यवाद पर वामन की अतदृष्टियुक्त विवेचना उपयोगी हो सकती है।

नवीनता का जो आन्दोलन आज चल रहा है संस्कृत साहित्य में भी वह एक सीमा तक प्रचलित हुआ था इसके प्रमाण मिलते हैं। प्रायः नूतन विम्बा के अनुसंधान में कविजन उसी प्रकार अनौचित्य की ओर चल जाते थे जिस प्रकार हमारे आज के प्रयोगवादी कवि। फलतः हास्यरस की सृष्टि तो होती थी किन्तु कवि को हास्यरस अभिप्रेत न होता था। रति उत्साह शोक की अभिव्यक्ति में विम्बा की अनुपयुक्तता से थोटा लोग हसने लगते थे उसी प्रकार जिस प्रकार आज के अनुचित सौन्दर्य बोध के कारण लोग हस पड़ते हैं अतः आचार्य वामन ने विस्तार से अप्रस्तुत विधान के अनौचित्य पर विचार किया है।

अलङ्कारवाद में दो प्रकार की रुचियाँ प्रधान थी। भामह और उनके अनुयायी वञ्चोक्ति-अतिशयोक्ति को उक्ति मान का सौन्दर्य मानते थे। प्रयोगवाद की व्यंग्यमय, भर्त्सनात्मक तथा प्रहारात्मक रचनाओं के विवेचन के लिए भामह और बाद के कुतक का वनाक्तिवाद सहायक हो सकता है किन्तु प्रयोगवाद नवीन मानसिक स्थितियों के लिए नए उपमानविधान या विम्ब विधान पर भी बल देता है अर्थात् विरोधमूलक उक्तियाँ के अतिरिक्त, प्रयोगवाद में साम्यमूलक अलङ्कारों का प्रयोग भी पर्याप्त मात्रा में होता है वामन ने इसी पक्ष पर अपना उपमा विवेचन में बल दिया है। वामन द्वारा विवचित

उपमा अन्वय विम्ब विस्फोटन के लिए उपयोगी है। वप्सवस्तु का चेतना म स्फुरित करन आ एकमात्र उपाय उपमा है। सदृश प्रतिवस्तु ही विम्ब है।^१ आ रॉगिन क अनुसार विम्ब या इमेज प्रतीक उपमा और रूपक—इन तीन च्यों म प्राप्त हाती ह। इनम वामन ह्राक का उपमा का ही एक भेद मानत है और वस्तु से प्रसिद्ध उपमान ही प्रतीक बन जाया करत हैं प्रतीक में विम्ब का आधारभूत गुण 'सादृश्य कम माना म हो रह पाता है अर्थात् प्रतीक में सादृश्य एवर्ण्य और अपेक्षित रह जाना है अत भारतीय साहित्य और सिद्धान्त म प्रतीक से उपमा का अधिक आदर हुआ है। वामन क अनुसार वहा गुणों में उपमान उत्कृष्ट हो किन्तु गुणलेश से उपमेय के प्रति साम्य हो, वहा उपमा हाती है।

इसका ध्वनित अर्थ यह है कि श्राता एक बार तो कवि द्वारा वर्णित वस्तु तथा अनुभूति का आनन्द लेता है और साथ ही वह वप्सवस्तु से भी अधिक उत्कृष्ट 'विम्ब' या 'इमेज' का भी आनन्द ग्रहण करता है। वामन क अनुसार उपमान या विम्ब दो प्रकार के होते हैं साकप्रतिष्ठ तथा चन्द्रमा क समान मुख तथा कवि-कल्पित। प्रयागवाद कविकल्पित उपमान का आन्दो र्तन है यह वामन के विवचन के आधार पर कहा जा सकता है। कवि कल्पित उपमानों क लिये वामन न नवी शताब्दी की अवधि तक ससृज साहित्य क नूतन विम्बविधान का प्रस्तुत किया है। यह स्पष्ट नहीं होता कि वामन न एत प्रयागवादी उदाहरण की स्वयं रचना की है अथवा दूसरो क पद्य उद्गम किय हैं। यदि ये उदाहरण स्वयं उनके हैं तो निश्चित रूप स वामन एक अच्छे प्रयागवादी कवि से आज के किसी भी प्रयागवादी को क प्रभावित कर सकते हैं कविकल्पित उपमा का यह उदाहरण है—

उद्गमन्त्तु रूपीरमणापमद—

जुगाननिस्तननिवेशनिम हिमाग।

विम्ब कठारविसकाण्डकठारगौरविणो

पद प्रयममप्रकरध्वनति।^२

अर्थात् व्यक्तगर्भा रूप सुन्दरी के उपमन्नि और आलिंगित हान के कारण दमित और कृष्णाम्बु स्तन क समान चन्द्रमा का विम्ब पके हुए मृगाल-

१ आधुनिक विचारकों क अनुसार विम्ब में वप्सवस्तु का मात्र सादृश्य न्हा हाता। विम्ब म, कुछ और का अनिश्चित तत्व भी हाता है।

२ काव्यालङ्कार सूत्रवनि त्रितीय अन्वय अधिकरण ४

दण्ड के समान पीत और शुभ उदयकालीन किरणा से आकाश को प्रकाशित कर रहा है ।

यहाँ चंद्र बिम्ब की उपमा गभिणी हूण तरुणी के स्तन से दी गई है । सवधा नूतन कल्पना है । इसी प्रकार आधुनिक प्रयोगवादियों के समान नवीन वस्तुओं का वर्णन भी प्राचीन प्रयोगवाद की विनोदता है नारङ्गी का नूतन वर्णन देखिये और साथ ही गिरीप पुष्प का —

(१) सद्योमुण्डितमत्तहूणचिबुकप्रस्पर्धि नारङ्गकम् ।

(२) अभिनवकुशमूचिस्पर्धि कणे गिरीपम् ।

प्रथम पद्य का अर्थ है—अभी हाल ही घुनी हुई किसी गराबी पटान की ठोडी के समान यह नारङ्गा का फल है ।

द्वितीय पद्य में शिरोंप का डाम की तरह भाङ्ग के समान बताया गया है । प्रयोगवाद का यह वागसीवल प्रयोग है ।

इसी तरह किसलयों को ताता की चाँच से उपमा दी गई है ।^१

वामन के अनुसार किसी वस्तु के यथाथ स्वरूप का मन में उतारने के लिये ही बिम्ब का प्रयोग नहीं होता अपितु प्रगल्भा और निष्ठा के लिए भी बिम्बविधान किया जाता है । इस प्रगल्भा और निष्ठा के क्षेत्र में आप प्रयोगवादियों की आत्मनिष्ठा आगचक्रनिष्ठा राजनीतिनिष्ठा मानव-जीवननिष्ठा आस्था निष्ठा आत्मविश्वासनिष्ठा, आगानिष्ठा उल्लासनिष्ठा अर्थात् 'सर्वनिष्ठा' को रस्य सकते हैं । किन्तु वामन कवि कल्पित बिम्बविधान में नवीनता प्रेमी कवियों को बार-बार सावधान करने हैं । प्रथम बिम्बविधान में उपमान हीनता नहीं होनी चाहिए । यत् हीनता उपमय पर भी लागू होती है । हीनता जाति परिणाम और धर्म की हो सकती है । आधुनिक प्रयोगवाद में यह बिम्बहीनत्वोपपन्न-पन्न पर विनयता है वामन के उदाहरण लीजिए—

आपन (मनिकों ने) भङ्गिया के समान माटम किया, ^२

यहाँ बीर का हीन उपमान में उपमा दी गई है यह जातिगत हीनत्व दोष हुआ । यत् मूल अग्नि के समान धमक रहा है—यह परिमाणहीन हीनत्व है । इच्छामूल के धाम को धारण किए हुए और मूर्ख का कथनी में मुक्त नारंग नील मय में घिर हुए मूल के समान शाश्वत हुए । यह धमकन हीनत्व का

१ क्या ।

२ शाङ्करित्व मुग्धादि माटम परम शून्य—६२-६

उदाहरण है—यहाँ उपमान घम के आसपास कृष्णचम की तरह मेघ तो हैं किन्तु मौञ्जी-मेखला के लिये विजली का सन्निवेश कवि न मघा क साथ नहीं किया अतः उपमान में 'घमगत हीनत्व' दोष है। कोई प्रयोगवादी इन दोनों का चिन्ता करता है? आन्तरिक वह क्या परवाह कर? प्राचीन परम्परा कूड़ा है यह कह कर वह अपन सौन्दर्य-वाच की अगता का सुविधा से छिपा सकता है।

हीनत्व की तरह अधिकत्व भी दाप होता है, यह भी जाति, परिमाण और घमगत हाता है। यथा 'भगवान् रुद्र की तरह महापराक्रमी बहार अन्दर आ जाते' यहा उपमान में अधिकत्व दाप है। 'आन्ते रटियम सी चमक रही है' ऐसे आधुनिक प्रयोगों में यही उपमान का अधिकत्व दाप है। वह सुन्दरी बाजरा की बाल जसी है' अनयजी की इस उपमा में उक्त उपमानगत हीनत्व दोष है। कुँवरनारायण की इस उक्त उपमा में भी हीनत्व दाप है—

पर आकाश प्रकाश न मुझका।

मरन दन सरल मोत कुत्ते की।

वामन ने उपमय और उपमान को एक ही लिङ्ग वचन में प्रयुक्त करने पर बल दिया है ताकि विम्ब वप्यवन्तु के साथ पूर्ण सादृश्य प्राप्त कर ले। सौभाग्यवश हिन्दी में संस्कृत की तरह तीन लिङ्ग वचन न हान स लिङ्ग वचन सम्बन्धी दोष कम मिलते हैं।

'असादृश्य' विम्ब विधान का पाचवा दाप है यथा फणी हुई अयम्प रश्मियों से युक्त काव्य रूपी चन्द्रमा का मैं ग्रथित कर रहा हूँ।^१ काव्य और चन्द्रमा में असादृश्य होने में दोष है। आधुनिक प्रयोगवाद का सबसे बड़ा दोष है—किञ्चित सादृश्य से ही असदृश उपमानों का जमाव। वनानिक उपमानों से विज्ञान के साथ निकटता भले ही प्राप्त की गई हो किन्तु असादृश्य रूप विम्ब दोष बहुत अधिक मात्रा में बढ़ा है। वामन के इस कथन की आज कौन उपेक्षा कर सकता है—

असादृश्यता ह्युपमा सन्निष्ठा च कवयः । ४-२-१७

अथात् सादृश्य के अभाव में उपमा नष्ट हो जाती है और सादृश्य

१ विगन्तु विष्टय शीघ्र रुद्रा स्व महोजस ।

—वाव्यालङ्कारमृत्तवृत्ति ४ २ ११

२ अयनामि वाव्यागिनि वितताथ रश्मिम् ।

—४-२-१६ वाव्यालङ्कार मृत्तवृत्ति

विहीन उपमा द्वारा कवियों का (यग, स्थान, महत्व-प्रतिष्ठा का) भी नाग हो जाता है ।

यह प्रश्न वामन क समय भी उठा था कि यदि विचित्र साहस्य वाल उपमानों का भीड़ एकत्र कर दी जाय तो वण्यवस्तु स्फुरित हो जाती है। आधुनिक प्रयोगवादी आजा ही इस मानते हैं किन्तु वामन का कथन है कि अधिकाधिक साहस्य वाल एक विम्ब का प्रयोग ही कवि की कसौटी है, अधिक असमय उपमानों का प्रयोग दोष है। यथा—“कपू रह रह रहाससित यस्तत ।” तुम्हारा यग कपूर, मुताहार तथा गिद क हास्य के समान है। इन उपमानों को यग उपमय के साम्य में प्रस्तुत किया गया है। वामन क अनुसार य सभी उपमान पूरा साहस्य से हीन हैं अत अपयाप्त हैं क्योंकि इन सबसे भी अर्थ की पुष्टि नहीं होती—न कश्चिदर्थविशेष पुष्पाति ।

‘असम्भव’ दाप छटा और अतिम उपमा दोष है। यह असम्भवता भी आधुनिक प्रयोगवाद में पर्याप्त मितती हैं। वामन का उदाहरण यह है—

“खिल हुए कमल क भीतर सुन्दर चौदनी के समान नायिका के उल्लसित मुख पर मुस्कराहट की छाया चमक रही है”—यही चौदनी में कमल का खिलना बताया गया है अत यह असम्भव दाप है। यदि कह कि अतिगयता के कारण यहा विगिष्टता का प्रान है तो वामन का उत्तर है कि विरुद्ध अतिगय का प्रयोग नहीं करना चाहिए न विरुद्धोऽतिगय’ ।

(४-२-१)

विम्बवाद की महिमा—वामन साहस्यवादी आलोचक थे। वामन क पश्चात् अप्पय दीक्षित ने ही उपमा का महत्व समझ पाया था। वस्तुतः भरत ने ही काव्य में विम्बों का महत्व भली भाँति समझ लिया था। इसीलिये नाट्य शास्त्र में यमक गणालङ्कार के अलावा रूपक, दीपक और उपमा इन तीन अर्थालङ्कारों में दीपक और रूपक वस्तुतः उपमा के ही प्रपञ्च मात्र हैं यही दृष्टि वामन के यहा स्वीकृत है। अपनी चमत्कारवादी लिप्सा के कारण भाष्य इस मम को नहीं समझ सके अत वामन न अनुप्रास और यमक शब्दालङ्कारों के सिवा अर्थ सब अर्थालङ्कारों (संख्या ३०) को उपमा का ही विस्तार भेद माना है, इससे वामन की सहृदयता और काव्य प्रक्रिया से सम्बन्धित उनकी अ तदृ ष्टि का पता चलता है। आधुनिक प्रयोगवाद की काव्य प्रक्रिया में विम्बवाद प्रगततम है। इन प्रकार आधुनिक प्रयोगवादिया की तरह वामन सबत्र उ तुत विम्बविधान का ही अनुसंधान करते थे यहाँ ५५ कि विरोधमूलक अलङ्कारों में भा उर्होने उक्ति की वनता का सोच का

आधार न मानकर विम्ब की ही सौंदर्य का आधार माना है । अतः वामन द्वारा अथ अलङ्कारों को उपमा का प्रपञ्च सिद्ध करना वस्तुतः विम्बवाद का समर्थन है । अतएव वामन अलङ्कारों की परिभाषाओं में सबत्र विम्बवाद पर ही ध्यान रखते हैं । प्रतिवम्बूपमा अलङ्कार में उपमय के समान अन्य वस्तु का बपन होना चाहिए वह वामन का लक्षण है । परवर्ती परिभाषाओं में दो वाक्यों की समानता और दोनों के एक घम पर बल दिया गया है किंतु वामन का बल इस बात पर है कि वस्तु के सदृश प्रतिवस्तु हा ।

समासाति अप हृति, एव आदि साम्यमूक अलङ्कारों में तो विम्ब-विषय समान मानते हैं किंतु श्लेष, वक्रोक्ति विभावना, विरोध जैसे अलङ्कारों में भी वामन का सादृश्य की चिन्ता है । श्लेष का लक्षण में कहा गया है— स धर्मेषु तत्रप्रयोगे श्लेष—अर्थात् तत्र से प्रयोग होने पर उपमान और उपमेय के धर्मों में तत्पारोप श्लेष कहलाता है । तत्र का अर्थ है, एक वार उच्चारण किया गया विषयों से अनेक अर्थों की भङ्गना । यथा—जिस जितेन्द्रिय (महावीर) जिनमें वार बहुधा के स्तनान् अथवा योद्धाणा न किसी प्रकार का विकार या भय रूप क्षोभ उत्पन्न नहीं किया वह जिन तुम्हारी रक्षा करें' (४-३-७) यहाँ वारवचूस्तन और योद्धा षो पक्ष हैं दोनों के लिये आकृष्ट, अमा, उद्धत, गुरु तथा स्थूलादि विशेषणों से उपमय और उपमान दोनों पक्षों का विम्बविधान किया गया है ।

इसी प्रकार वक्रोक्ति का वामनीय लक्षण मौलिक है । वह श्लेष और वाक्य वक्रोक्ति नहीं मानते जमा कि अन्य आलङ्कारिकों ने किया है वामन— 'सादृश्यालक्षणा वक्रोक्ति— 'यह लक्षण करते हैं । लक्षणा अनेक कारणों से होता है इनमें सादृश्य नामक कारण में की गई लक्षणा ही वक्रोक्ति है— 'प्रातः तनिक दूर में ही सरोवरों के कमल खिल गये और क्षण भर में करव निमीलित हो गयी ।' नेत्र के उन्मीलन और निमीलन सादृश्य से कमला का विकास और करव के संकोचन को लक्षणा से बोधित किया गया है अतः यहाँ वक्रोक्ति है । कुतूहल ने काव्य के चमत्कार तत्त्व को वक्रोक्ति कहा है किंतु वामन यहाँ वक्रोक्ति में भी सादृश्य पर बल दे रहे हैं वाक्यल पर नहीं ।

अतिशयोक्ति में भी सम्भाव्य घम का उत्कण्ठ की कल्पना का ही अतिशयोक्ति माना गया है, संध्या अनगल प्रताप को अतिशयोक्ति नहीं माना गया । इसी प्रकार आशेष अलङ्कार में वामन उपमाओं के आशेष या निषेध का ही आशेष अलङ्कार पट्ट है ।

इस प्रकार वामन ने सभी अन्तर्द्वारों में सादृश्य या सम्यक् विम्बविधान पर बल दिया है। सोमा भूत या तीक्ष्णहानि को बहु मशमय अथवा तम होने पर सभी उपायों कहा है कि अन्तर्द्वार ही तीक्ष्ण है अर्थात् बलि की विलक्षणता से वाच्य में तीक्ष्ण या अन्तर्द्वार का जन्म होता है और विम्बविधान द्वारा अर्थात् उपमादि अन्तर्द्वारों के प्रयोग से गुणत्रय तीक्ष्ण की बद्धि होती है।

वामन का विम्बविधान इस प्रकार भावहीन या समत्वपरमाणु नहीं है यह गणुण अभिव्यक्ति को वाच्य की आत्मा माना ये। वाच्य में बलि व मन पर हीन वाच्य जगत् की प्रतिनिधता न जा उपायना उत्पन्न होती है वही वाच्य का प्राण है यदि य देगा न माना तो आपुनिक प्रमाणवाच्यता की तरह यह भावों का निषेध करके वार विम्बविधान की प्रतिनिधता ही समझाते रहने किन्तु उपाय स्पष्ट कहा है—वाच्य वाच्यमन्तर्द्वारात्—वाच्य का पहलू अलङ्कार व कारण है अलङ्कार का यही अर्थ है तीक्ष्ण या अन्तर्द्वार यह तीक्ष्ण दाया की हाति और गुणा व उपायना से उत्पन्न होता है। अर्थात् गुणा द्वारा वामन बलि की मातृगण निधितया—भाष्य व पाठ युद्धि का वाच्यता स्वीकार करते हैं और इससे वाच्य ही भावहीन विम्बविधान की आवश्यकता भी स्वीकार करने हैं अतः जब वामन कहा है कि यदि वाच्य की आत्मा है तब यह समझना मत होगी कि आचार्य केवल न विद्यात या पविद्यात का ही वाच्य मानत है वामन विनिष्ट पवि रचना का रीति या वाच्य या अभिव्यक्ति कहते हैं। विनिष्ट का अर्थ है गुण सहित रीति—विद्यो गुणात्मा अर्थात् वाच्य सगुण अभिव्यक्ति विद्या है।

वाच्य के उपकरणों में आत्मा की शोध और काव्यात्मा के साथ अर्थ अर्थों की सगति स्थापित करने पर ही हमारा ध्यान अधिक रहने से हम अपने आचार्यों के विवेचन के मम को भूलते रहे हैं। यदि आज के विज्ञान के प्रकाश में देखा जाय तो वाच्य शास्त्र में आत्मवाद का अर्थ अवज्ञानिक है क्योंकि आत्मा, अवयवमस्यान अवयव आदि का जो भेद आचार्यों ने किया है वह सर्वथा द्वैतवाद पर आधारित है। दरीर और आत्मा को भिन्न और परस्पर विरोधी तत्त्व मानने के कारण रस और अलङ्कार अथवा भाव और विम्ब विधान का परस्पर सम्बन्धस्थापन आचार्यों द्वारा भ्रात रूप में प्रस्तुत हुआ है न तो रस वृत्त्य और तदस्य आत्मा की तरह होता है और न अलङ्कार द्वारादिवत् होते हैं वाच्य की पूरी प्रक्रिया सन्निहित है। वाच्यता में परस्पर अविच्छिन्नता है जिस प्रकार जीवन जनन तत्वों की अविच्छिन्न इवाह है उसी

उसी प्रकार काव्य भाव, कल्पना, बुद्धि, बिम्ब विधान और पद रचना की एक अलग अभिव्यक्ति है यह तत्व वामन को पात नहीं था क्योंकि तब शरीर और आत्मा के विषय में अद्वैतवाद के नाम पर द्वैतवाद (शरीर से चेतना की स्वतन्त्रता) प्रचलित था किंतु इस पक्ष के दुबल होने पर भी वामन बिम्ब विधान और उमक शोषा पर महत्वपूर्ण प्रकाश डालते हैं। वामन मगुण बिम्ब विधानवादी आचार्य थे, जबकि आज या प्रयोगवाद गुणा को महत्व नहीं देता और दाया की परवाह नहीं करता। वामन ने ऐसे कवियों को सलाह दी है कि सगुण बिम्बविधान में तो कुकवित्व की ही सृष्टि हो सकती है, और कुकवित्व का प विडम्बना ही है इससे तो मौन रहना अच्छा अकुण्ठ कीर्ति जिस काय में न मिले, वह व्यर्थ है—

प्रतिष्ठा काव्यव्यस्य यत्स सरणि विदुः

अकार्तिवर्तिनी त्वेव कुकवित्वविडम्बनाम् ।



फ्रायडवाद आत्म सम्मोहन एव आत्म प्रक्षेपण

१९वीं शताब्दी के अन्तिम भाग में योरोप में फ्रायड अमेरिका में विलियम जेम्स तथा रूस में आई पी पावलोव ने मनोविज्ञान के क्षेत्र में नई उद्भावनाएँ की। इनमें पावलोव ने शरीर विज्ञान को अपना आधार बनाया और अपने आगे के विकास में इस शरीर विज्ञान की कभी उपेक्षा नहीं की किन्तु फ्रायड और जेम्स ने आत्मीय उड़ान से बहुत काम लिया। अतः फ्रायड और जेम्स की शोध को वैज्ञानिक नहीं माना जा सकता। यद्यपि धार्मिक अधि विश्वासों के सङ्घर्ष में इन दोनों का योगदान स्वीकार करना पड़ता है क्योंकि दोनों सिद्धांत वादिता या अधिदशानात्मक दृष्टि का सङ्घर्ष करते हैं और मस्तिष्क की ही चेतना का क्षेत्र मानते हैं परन्तु साथ ही इन्होंने एक नये अधि विश्वास का भी जन्म दिया है। फ्रायड तथा जेम्स की स्थापनाओं का सारांश है कि आप 'मानवाय प्रवृत्ति' को बदल नहीं सकते। इस "शाश्वत मानव प्रवृत्ति में, निजी-सम्पत्ति समूह की 'मूल प्रवृत्ति' भी शामिल है। इसका अर्थ यह हुआ कि सम्पत्ति-एकाधिकार युद्ध तथा वगैरह की प्रवृत्तियाँ 'नित्य प्रवृत्तियाँ' हैं।

फ्रायडवाद की इन मान्यताओं का कारण है, उसमें विज्ञान का अर्थ कम होता और सम्मोहन (Hypnotism) एव आत्मप्रक्षेपण (Self Projection) का बाहुल्य होना।

फ्रायडवाद में सम्मोहन की धारणा वैसे आई इसके लिये फ्रायड के जीवन को देखना होगा। बचपन से ही फ्रायड काट के प्रशंसक थे। गैट्टे का यह वाक्य पढ़कर कि 'प्रवृत्ति सभी रहस्यों के उत्तर देती है' फ्रायड विज्ञान की ओर उन्मुख हुए। उन्होंने शरीर-विज्ञान पढ़ा फिर वियना विश्वविद्यालय में, शरीर विज्ञान का अध्यापक होना चाहा, पर यहुदी होने के कारण ऐसा न हो सका तो डाक्टर हो गये। यही फ्रायड का ध्यान उन मानसिक रोगियों की ओर गया जिनके रोग के कारणों का पता नहीं चलता था। १८८८ ई० में फ्रायड ने Suggestion and its application as a Therapy'

पत्नी। इस पुस्तक के रसक डा० वनह्टम ने, सम्मोहन अथवा मनोआदेश द्वारा लवका, मृगा आदि के रोगियों के इलाज का विवरण दिया था। डा० फ्रायड ने भी सम्मोहन का प्रयोग किया और उन्हें अद्भुत सफलता मिली।

किन्तु "सम्मोहन प्रक्रिया" से प्रत्येक रोगी को ठीक नहीं किया जा सका। कमजोर इच्छाशक्ति के रोगियों पर फ्रायड का सम्मोहन चलता था, सोप पर नहीं। इसके सिवा सम्मोहन का प्रभाव हटते ही रोग पुन उभर आता था। अब डा० ब्रियर (Breuer) की सहायता से फ्रायड दमित वासना के सिद्धांत तक जा पहुँचे। उन्हें पता चला कि यदि रोगी सम्मोहन की अवस्था में अपनी पूर्व घटनाओं, भावनाओं आदि का स्मरण करे और दमित इच्छा के साथ सम्बद्ध पूर्व परिस्थिति का पुनरावृत्ति करे तो रोग लुप्त हो जाता है। डा० फ्रायड ने इस नई पद्धति से, जिसमें रोगी अपनी भावनाओं का डाक्टर के सम्मुख रचन करता है कई रोगियों का लाभ पहुँचाया। डा फ्रायड इस सोपान में सबसे प्रथम इस तथ्य से परिचित हुए कि मानवीय चेतना के भीतर अज्ञात गुण उपचतन है और वही मुख्य है। फिर भी Project नामक पुस्तक में, जो १८९५ ई० में लिखी गई डा० फ्रायड ने प्राकृतिक विज्ञान से अपना सम्बन्ध बनाय रखने का प्रयत्न किया है। किन्तु कुछ मिलाकर इस पुस्तक में कल्पना से बहुत अधिक काम लिया गया है। फ्रायड इसके बाद बराबर प्रचार करते रहें कि भागविज्ञान, भूमिका विज्ञान (Brain Physiology) की सहायता के बिना भी स्वतंत्र विज्ञान के रूप में काम कर सकता है।

इस मनाविच्छेदण का आधार 'दमित वासना' का सिद्धांत है। जब किसी स्वस्थ व्यक्ति के मन में लज्जाजनक प्रेरणा या भावना (Shameful impulse) उत्पन्न होती है तो उसका विरोध होता है। यह सधस तब तक चलता है, जब तक लज्जाजनक प्रेरणा का निषेध नहीं हो जाता और उस लज्जाजनक प्रेरणा का अनुभव कराने वाली मानसिक शक्ति भी दब नहीं जाती किन्तु एक रोगी के अतद्बद्ध मन भिन्नता रहना है। रोगी की लज्जाजनक प्रेरणा, चेतना (Consciousness) तक आ ही नहीं पाती वह उपचतन में ही उचित उत्पन्न करती रहती है फलतः मानसिक शक्ति या ताइविक इनर्जी लज्जाजनक प्रेरणा से छुटकारा नहीं प्राप्त कर पाती अतः 'अचेतन लज्जाजनक प्रेरणा (Unconscious impulse) शक्तिशालिनी बनी रहती है। रोगी की चेतना को इसीलिये यह दमितवासना से उत्पन्न सबगवगन्त किये रहते हैं और रोग के रूप में अथवा अन्य रूपों में उनकी अभिव्यक्ति होती रहती है। इस पूरा प्रक्रिया का दमन (Repression) कहा गया है। डा० फ्रायड के

इस चिंतन का सबसे कमजोर पक्ष यह है कि ये स्नायुरागा की पृष्ठभूमि का शारीरिक आधार (Physiological State) नहीं मानते अपितु उस एक मानसिक स्थिति ('दमन' की स्थिति) मानते हैं।

सज्जाजनक सवेगा या प्रेरणाओं को आगे चलकर फ्रायड ने 'मूल प्रवृत्ति (Instincts) मान लिया और इनमें भी 'यौन प्रवृत्ति' को अग्र-सर्व-कारण आधार के रूप में स्वीकार किया। इसका अतिरिक्त अग्र-बलशाली प्रवृत्तियों को बाद में फ्रायड ने ऊपर अह (Super Ego) में अवस्थित माना। 'ऊपर-अह' को सामाजिक नैतिक और धार्मिक मापदण्डों का परिणाम बताया गया।

एच० के० वल्स के अनुसार फ्रायडवाद में 'दमन के सिद्धांत का केन्द्र है, साइकिक इनर्जी का सिद्धांत, तो भी फ्रायड 'साइकिक इनर्जी' के अस्तित्व पर एक भी प्रमाण प्रस्तुत नहीं कर पाये। वास्तव में फ्रायड ने 'साइकिक इनर्जी' का केवल अनुमान किया क्योंकि, इसके बिना निषिद्ध सवेग हानिकर नहीं होगा। क्योंकि 'साइकिक इनर्जी' के स्पष्ट के कारण निषिद्ध सवेग रोगी की चेतना को कष्ट देते रहते हैं, अतः मनोविक्षेपक का फ्रायड के अनुसार काम यह था कि वह 'साइकिक इनर्जी' के स्पष्ट को दूर करदे अथवा दमित इच्छाओं का रचन कर दे। इसके लिये दमित इच्छाओं को अनावृत करना आवश्यक समझा गया और इस अनावरण का पद्धति को 'मनोविक्षेपण' कहा गया।

१८९६ ई० से १९०२ ई० तक फ्रायड ने एकाकी रहकर ही काम किया। इस अवधि में उन्होंने रचन के लिये आत्मपरीक्षण (Introspection) मुक्त-साहचय (Free Association) स्वप्न-व्याख्या (Interpretation of dreams) तथा स्थानांतर (Transference) नामक चार पद्धतियों का आविष्कार किया। इन पद्धतियों से दमित इच्छाओं और सवेगों को विभिन्न रूपों में चेतना तक पहुँचाया जाता था। आजकल भी इन्हीं पद्धतियों का प्रयोग होता है।

मुक्त-साहचय पद्धति में रोगी को आराम से एक कुर्सी पर लिटाया जाता है और वह बिना अपने विचारों का निगानिर्देश किये हुए जो कुछ मन में आता है उस बहता जाता है। मुक्त-साहचय पद्धति द्वारा उन विचारों का संग्रह किया जाता है जिनकी प्रायः उपेक्षा की जाती है। फिर इन विचारों की व्याख्या की जाती है जिसमें रोगी की 'दमित वासनाओं' का पता चल जाता है। स्पष्ट है कि फ्रायड की मुक्त-साहचय-पद्धति एक मनोवैज्ञानिक पद्धति

नहीं थी जपितु इस पद्धति द्वारा कुछ 'सकेता' (Clues) को प्राप्त किया जाता था, जिनकी बाद में व्याख्या करनी पड़ती थी और वह न्यारया एक 'कला' थी। इस कला के ३ नियम थे, न कायदे।

मुक्त साहचर्य की ही तरह स्वप्नों का उपयोग किया गया। स्वप्न चित्रा (Dream imagery) द्वारा प्रतीकात्मक सामग्री प्राप्त की जाती थी। तृतीय पद्धति रवानानर पद्धति कहलाती है। उपचार में रोगी और डाक्टर के बीच एक भावात्मक सम्बन्ध कायम हो जाता है, कभी रोगी डाक्टर से प्रेम करता है कभी घणा। फ्रायड के अनुसार रोगी अपनी पूर्ण परिस्थिति का पुनर्अभिनय करता है अतः डा० के प्रति रोगी के भावात्मक सम्बन्धों की अभिव्यक्ति से रोम संकेत प्राप्त हो सकते हैं, जिनसे उसकी दमित इच्छाओं का पता चल सके किन्तु यहाँ भी 'व्याख्या' की आवश्यकता पड़ती है।

इन पद्धतियों की पृष्ठभूमि में स्नायु रोगों का यह सिद्धांत था कि मनोप्रस्ता (Obsessions) पक्षाघात (Paralysis आदि के माध्यम से रोगी की दमित इच्छाएँ, संवेग जादि व्यक्त होते हैं। डा० फ्रायड के अनुसार दमन के इतिहास पर विचार करने से अंत में शशवस्था में किसी दमित इच्छा विरोध' का पता चल जाता है। १८६८ ई० में डा० फ्रायड ने बताया कि प्रत्येक स्नायुरोग की पृष्ठभूमि में शशवावस्था में तो यौन सम्बन्ध शक्ति अविकसित रहती है इसका उत्तर भी डा० फ्रायड ने दिया कि—स्नायुरोग के लक्षण वास्तविक यौन सम्बन्धों से सम्बद्ध नहीं होते, जपितु यौन इच्छाओं तरङ्गा (Fantasies) आदि से सम्बन्धित होते हैं। अतः यौन इच्छा के दमित होने से ही रोग उत्पन्न होते हैं।

यह स्मरणीय है कि फ्रायड ने सबसे अधिक स्वप्न-व्याख्या की महत्त्व दिया है। दमन के सिद्धांत में यौन इच्छाओं के दमन को ही मान लेने से फ्रायड की स्वप्न व्याख्याएँ विचित्र प्रतीत होती हैं—उनके अनुसार स्वप्न में रोमन वाले सम्पूर्ण लम्बे और सीधे पदाथ—लकड़ी, वृक्षों के तन, छाता चाकू, तनवार भाला छड़े आदि 'पुरुष तत्व का प्रतिनिधित्व करते हैं। इसी तरह पाल और गहर पत्थर स्त्रीत्व के प्रतीक होते हैं, यथा छोटे बक्स सडूक डब्बे जहाज कमरे गहर बतन आदि। स्वप्न में यदि आप एक कमरे में सन्निहित रहे हों तो फ्रायड के अनुसार इसका अर्थ हीगा वेध्यालय। मोड़ियाँ, ऊपर की आर बनाव आदि सम्मोह' के प्रतीक माने गये हैं। इसी प्रकार एक यात्रा के गिर का बोझ उगवें पाप का प्रतीक माना गया है। डा० फ्रायड के अनेकाने स्वप्न दमित इच्छा की गुप्त पूति है। स्पष्ट है कि फ्रायड इस

व्याख्या व द्वारा वैज्ञानिक-गणना को छोड़ चुकें—और वैज्ञानिक कार्य को जगह तक 'वैज्ञानिक काम' कर रहे हैं।

फ्रायड मन-केवल सामु रोग व इसका एक ही इन सिद्धान्तों को सीमित करने तक भी गनीमत थी किन्तु उन्होंने नया सिद्धांत द्वारा मान की प्रत्यक्ष शाखा की व्याख्या सम्भव सिद्ध कर दी, यह कार्य एक वैज्ञानिक का नहीं एक दार्शनिक का था और इंग्लिश फ्रायड ने भी आत्मप्रक्षेपण का कल्पना और अनुमानों से काम लिया।

फ्रायड ने कल्पना की है कि चेतना का भाग है प्रथम चेतन, जो बहुत छोटा भाग है इनमें पशुओं का प्रत्यक्षीकरण, स्मरण आदि कार्य होते हैं। द्वितीय है 'अवचेतन (Unconscious) चेतना के इस भाग में मूल प्रवृत्तियाँ (Innate Instincts) तथा यजित इच्छाएं भाव आदि रहते हैं। चेतना की दो व्यवस्थाओं के मध्य एक पर्दा (Screen) या 'बजक' स्थिति और है, जिसका कार्य है—चेतना की पहरेदारी। 'बजक चेतना' (Censorial Guardian) दो कार्य करती है। (१) यह निषिद्ध इच्छाओं, सवैगों आदि को अवचेतन से चेतना की ओर नहीं जान देती। (२) अवचेतन में स्थित निषिद्ध इच्छाओं को चेतन में से छिपाए रखती है।

चेतना का यह सारा विभाजन 'दार्शनिक विभाजन' है वैज्ञानिक नहीं। न जीवन से यह सिद्ध होता है कि सारी इच्छाओं का मूल 'सम्मोहेच्छा' ही है।

१९०२ ई० तक फ्रायड दान, विवक्षित हो गया। 'पारंपरिक विज्ञान के अधिक विवक्षित न होने से फ्रायडवाद का विरोध सम्भव नहीं था। १९०४ ई० में फ्रायड ने दमन के सिद्धांत को दैनिक जीवन पर भी लागू किया। (Psychology of Everyday life) मन का इस सिद्धांत को दूर तक खींचने के परिणाम स्वरूप कोई भी व्यक्ति स्वस्थ नहीं है, यह स्वतः सिद्ध हो गया क्योंकि प्रत्येक के मन में फ्रायड के अनुसार चेतन व अवचेतन में सघन चलता रहता है। अंतर सिर्फ मात्रा का है। सघन अधिक तीव्र होने पर आदमी रोगी कहलाता है और अनुशासन में रहने पर वह 'नामल' कहलाता है।

फ्रायड के अनुसार मनुष्य की चेतना का निर्माण प्रवृत्तियों और अवचेतन के दमन से होता है परंतु यह है कि मनुष्य की चेतना का निर्माण सामाजिक कार्यों के दौरान 'द्रिश्य अनुभवों' से होता है। फ्रायड ने अवचेतन में केवल दमित इच्छाओं, सवैगों तथा विचारा का अस्तित्व माना है जबकि

वास्तविकता यह है कि मनुष्य की इच्छाशक्ति (Will power) जिसका कि वह सामाजिक क्राय करते हुए विकास करता है, उसके अन्तर्गत पर अनु-गासन रखकर भी मनुष्य को बीमार नहीं होने देती, यही कारण है कि हमारे यहाँ योग का और फ्रायड के यहाँ सम्भोग को महत्व दिया गया है।

फ्रायडवादी म दमित इच्छाओं सवगो और विचारो का सम्ब घ देा और काल स सम्ब घित नही माना गया, यह इस मत का एक और दुराग्रह है।

फ्रायड की मानसिक प्रक्रिया के तीन रूप हैं। भौगोलिक (Topographic) गतिमत (Dynamic) तथा वचन का सिद्धांत (Economic) भौगो-
त्रिक प्रक्रिया का अर्थ है—मस्तिष्क के दो भाग हैं—चेतन तथा अवचेतन। इन दोनों के मध्य में 'वजक' चेतन तत्व है स्पष्ट ही यह विभाजन कल्पित है। अवचेतन को बाह्य जगत से निरपक्ष मान लेने के कारण फ्रायड मानवीय चेतना का रूप निर्धारण ऐन्द्रिय-अनुभवों द्वारा न मान कर मूल प्रवृत्तियों और उनके दमन द्वारा मानने के लिए विवग हुए हैं। फ्रायड के मानसिक भूगोल में अवचनन को ही प्रबल और प्रमुख माना गया है।

फ्रायड के गतिमत तथा वचन के सिद्धान्त चेतना के दमन से सम्ब घित हैं। फ्रायड न वजक तत्व को 'सुपर इगो' कहा है और अवचेतन को 'इड' कहा है। सुपर इगो या ऊर्ध्व मन के लिये, चेतन मन प्रवृत्तियों का दमन करता है वदने में दमित प्रवृत्तियाँ ऊर्ध्व अह को नष्ट करने की निराव में रहती हैं। इस चिन्तन में फ्रायडवाद का समाज विरोधी दशन स्पष्टता है क्योंकि मानवीय चेतना का उददेश्य बाह्य जगत से ज्ञान प्राप्त करना है न कि केवल अवचेतन से पुद्धरत रहना जसा कि फ्रायड कहते हैं।

समाज और सभ्यता का अस्तित्व पाणविव कर्तियों के अनुगासन पर निर्भर है। सभ्यता के निर्माण से व्यति का अस्तित्व भी सुरक्षित हुआ है, उसका उन्नति और रक्षा के साधन का विकास हुआ है किन्तु फ्रायड के अनुमार समाज और सभ्यता अस्तित्व के लिए एक व्याधि है। फ्रायड के लिए अपित विकसित समाज व्यवस्था का अर्थ है प्रवृत्तियों का अपित दमन और दमन का परिणाम होगा—बुभ्यत्ता, अमन परिहास, रनापुरोग आदि। इस प्रकार हम सिद्धांत के परिणाम की दृष्टि से समाज का विनाश आवश्यक हो जाता है ताकि व्यक्ति सामाजिक दबाव से बचकर अपनी पाणविक की सुशुक्ति कर सके।

किन्तु फ्रायड के इस निराशावाद में एक आशा की क्षीण भलक दिखाई पड़ती है। कुछ विशिष्ट व्यक्ति दमित इच्छाओं का उदात्तीकरण कर स्नायुरोगों में बच सकते हैं। उदाहरण के लिए एक व्यक्ति दूधपन में अपनी माता के प्रति यौग आवेग का अनुभव करता है कि तु समाज के दबाव उसकी दमित इच्छा कभी कभी उसे प्रकृति के आवेग की ओर प्रवृत्त कर देती है, फलतः वह व्यक्ति एक कानानिक बन जाता है। मत्तलव यह विज्ञानिक कवि, कलाकार आदि प्रतिभागात्री व्यक्ति व विगिष्ट प्राणी हैं जो अपनी दमित इच्छा के उदात्तीकरण में सफल हो सकते हैं—किन्तु उदात्तीकरण के अभाव में स्नायुरोग अवश्य हाने। फ्रायड ने अपने चिंतन में वस्तुतः अपने को ही प्रक्षिप्त (प्रोजेक्ट) किया है। उसने अपने दमन के सिद्धांत को सभी क्षेत्रों में लागू किया इसीसे उसने आदिम सभ्यता के इतिहास की व्याख्या की। फ्रायडवाद में धर्म, चरित्र और समाज आडीपस काम्प्लक्स या पुत्र और पिता की प्रतिद्वन्द्वता की धारणा पर आधारित है। फ्रायड यह मानने को तयार नहीं कि धर्म, चरित्र और समाज के विकास में आर्थिक सामाजिक आवश्यकताओं का ही मुख्यतः योगदान रहा है और धर्म, चरित्र, कला दान आदि तदनु रूप विकसित हुए हैं। फ्रायड के अनुसार इतिहास को गति देने वाले कुछ विशिष्ट व्यक्ति होते हैं। समाज इन्हे पिता के रूप में स्वीकार कर लेता है और साथ ही उनसे भयभीत भी रहता है। इस प्रकार फ्रायड इतिहास दशन में महान व्यक्तियों के सिद्धांत का प्रचार करते हैं, उनके अनुसार सारा इतिहास 'आडीपस काम्प्लक्स' की ही कहानी है। फ्रायड के लिए इस इतिहास सिद्धांत को मानना ही चाहिए क्योंकि व्यक्ति का मानसिक वि लेपण इसकी साक्षी दता है। सन् १९३२ में आई स्टोन के एक पत्र के उत्तर में फ्रायड ने लिखा था कि विश्वयुद्ध अवश्वम्भावी है क्योंकि प्रत्येक मनुष्य में मारण छा रहती है और रहगी' अतः विश्वशांति फ्रायडवाद के अनुसार असम्भव है।

फ्रायड की इन सब कल्पनाओं का स्रष्टन पावलोव व गरीर विज्ञान द्वारा होता है। पावलोव व गरीर विज्ञान स्नायुरोग स्वप्न आदि की व्याख्या स्नायुओं के अध्ययन द्वारा ही हो सकती है। फ्रायड ने गरीर पर पड़ने वाले प्रभावों का अध्ययन न कर, अचेतन को बाह्य जगत से निरवेष मान कर पौराणिकता लिए के द्वार खोल दिए हैं। पावलोव के अनुसार स्नायुरोग बाह्यदबाव (Over Strain) के कारण होते हैं। स्वप्न की व्याख्या एक सीमा तक गरीरिक आधार पर की जा सकती है। उदाहरण के लिए नासिका स्वप्न होने पर वायु का आवेगमन जब गुविधातुक होता है तब स्वप्न में मनुष्य अपने का उदता आ दगता किन्तु फ्रायड

के अनुसार स्वप्न की उद्धान का अर्थ है—सम्भोगेच्छा के लिए योग्यता प्राप्ति का प्रयत्न ॥

गरार विज्ञान की अविकसित अवस्था में विलियम जेम्स की तरह फ्रायड आत्मवाक्यों के आत्मा के सिद्धांत के स्थान पर “नित्य मूल प्रवृत्तियों” के निदान का प्रचार करते हैं। वह सापेनहाउसर, और काट से बुरी तरह प्रभावित थे फ्रायड का साराग यह है कि मनुष्य न तो अपने को बदल सकता है और न बाह्य जगत को जान ही सकता है वह केवल अपनी प्रतीति को प्रकट कर सकता है।

यहां यह कहना आवश्यक है कि हिन्दी में फ्रायडवाद का बर्नानिक मानकर जिन उपन्यासों, कथाओं और आलोचनाओं की सृष्टि हुई है उनका गंदा वा दृष्टि से भ्रष्ट ही महत्व हो वस्तुतः की दृष्टि से बहुत अधिक महत्व नहीं है। फ्रायड के मनाविज्ञान की असलियत तब खुलती है, जब मन का अर्थ गाम्भाओं में इस पद्धति के प्रयोग को हम पूणत अस्पर्श हाता प्रकट करते हैं। हिन्दी साहित्य की व्याख्या में फ्रायडवाद को पूणत स्वीकार कर लाना वा लक्षकों का बर्नानिक दृष्टि सम्पन्न नहीं कहा जाएगा। गंदा एक जावनी जन्म उपन्यासों तथा कथाओं के पुर्जों को प्रतिध्वनित करने वाला बर्नानिक का अर्थदायिक एवं लक्षकों का आत्मप्रक्षेपण माना जाएगा। उपन्यासों में अवचतन की व्याख्या में युग और एडलर के अनुगामी का प्रयाथवाग नहीं कहना सकेन क्योंकि यहाँ भा आत्म प्रक्षेपण ही अधिक है। यथायक लिए ‘बाह्यमध्य और तदनुरूप मानसिक संघर्ष’ की सत्यता देखनी चाहिए क्योंकि इस तथ्य की पुष्टि गारीरिक विज्ञान द्वारा भी होता है।

वर्जनाहीन आधुनिकता

हिन्दी कविता में अपनी धर्यात्मक विशिष्टताओं के प्रति जागरूकता बहुत बढ़ी है। मानसिक स्थितियाँ और वास्तविकता के विभिन्न स्वरूपों की दृष्टि से 'विविधता' की उपलब्धि भी हुई है। जा-दोलन की छाया से अपने को न बचा पाकर भी, सजनकर्त्ता धीरे धीरे अपने को पहचानने की कोशिश करता गया है और यह प्रक्रिया जब पूरी हो लेगी तब सिर्फ नाम के लिए अजीबो गरीब शीपका के अनुसंधान के स्थान पर 'सत्य अनुसंधान' ही प्रमुख हो जाएगा—यानी हमारी आधुनिकता की प्रक्रिया वर्जनाओं आतकों और कुठारा से मुक्त हो जाएगी लेकिन अभी तो यह स्थिति नहीं है।

अभी तो साधारणतः ध्यान इस जोर रहता है कि कोई नमूना खोजो, तब उसी तरह की कविता या अकविता लिखो। सटि की कोशिश में, कवि का अवचेतन इतना अधिक "प्रभावित" रहता है कि वह अपना नमूना या प्रारूप (मॉडल) नहीं ढूँढ कर पाता, जबकि सभी तरह की आधुनिकताओं के प्रारम्भ से ही, प्रतिभाशाली कवियों ने अपने-अपने 'प्रारूप' गढ़े और उन 'प्रारूप' को इतना माँजा कि वह उनके 'वक्ष्य' को उसी रूप में यत्न कर सके जसा वह चाहते थे। यही कारण है कि अग्रजी व टी० एस० इलियट, एजरा पाउंड हापकिंस जैसे कवियों में आधुनिकता और पारम्परिकता की अमर्गल या द्वन्द्व शांत होने लगता है। वी० एस० पिण्टान "त्राइसिस् टन इग्लिं पोयट्री" में इस तथ्य को इन शब्दों में स्वाकार किया है—

'In a sense it might be said that English Poetry had by this time overcome its internal crisis' the cleavage between the modernists or Traditionalists. The mature poetry of Eliot, Edith Sitwell or Day Lewis can not be called modernist or Traditionalist. It has absorbed the elements of modernism and combined them with those elements of English Tradition which can live in the modern world (पृष्ठ 234)

किन्तु क्या यही स्थिति हमारे नवलेखन में है? हमारे यहाँ तो अभी 'परम्परा और आधुनिकता' की टकराहट चल रही है जो प्रायः आन्तोनो

भक्तता और अखवार नवीसी से पीटित हाने लगती है। यहाँ 'नवलेखन' अपनी काव्यपरम्परा का गम्भीर अवगाह, अपनी प्रतिभा का हनन मानता है। दूसरी ओर स्थिति यह है कि जिस 'ग्रुप' से वह जुड़ा है, उसकी सवेदना और अर्थाविश्वास को दुहराने में ही वह कुशल मानता है, वह 'गयेयन' से इतना अधिक आतंकित है कि वह समझता है कि आगे भी पराए प्रारूप ही उसके लिए पर्याप्त हैं।

एजरा पौंड और इलियट न "गद्य के प्रति निकटता" की बात इस लिए की थी क्योंकि जब तक वहाँ विकास और तकनीक का विकास चक्र तेजी से घूम चुका था अतः 'दो सस्कृतिया' का सघन ताव हो चुका था। विशेषीकरण के युग में काव्य भाषा के उनावटीपन, छन्दोबद्धता के कारण उत्पन्न जकड़न-दी का अहंसा, काव्य का गद्य के निकट लेजाना चाहता था और बठिन, कठार, अशिथिल, भावुकतारहित और बौद्धिक काव्य के विकास में सफलता भी प्राप्त की गयी। दो दो युद्धों में 'आधुनिकता' 'प्रगति' जैसे शब्दों के साराशो और उनका नतीजो को भी खोज धीन हुई और यह भ्रम दूर हाने लगा कि 'तकनीकी सभ्यता', 'अतकनीकी सभ्यता' या उसकी सस्कृति से उच्चतर होती है। अभी हमारे लेखक इस तरह सोच नहीं पाते। इसका कारण यह है कि 'प्रगतियुग' की भारत वर्ष में तो अभा गुरू-आन ही हुई है अतः विकल्पों में द्वन्द्व तीव्रतम है, और इस द्वन्द्व से तरह तरह का बजनाएँ उत्पन्न होना स्वाभाविक ही है।

कि तु अमरीकी नयतर कविता में और कवियों में 'मुक्तता' अधिक मिलती है। वहाँ अनेक कवि अपना रंग जलन रखना चाहता है। प्रायः विरोध से भी किसी तथ्य की ओर ध्यान चला जाता है। उदाहरण के लिए आधुनिकता के प्रथम ज्वार में 'गद्य के प्रति निकटता' के जोश में यह कहना प्रतिस्त्रियावाद माने जाने लगा कि छन्दोबद्ध काव्य प्राप्ता की भी सक्ति करनी चाहिए। अतः आधुनिक होने के लिए हीरे की तरह सस्त होना या 'मुक्तता' (प्रीमाइज) के चक्कर में एक ही तरह से क्या लिखा जाता रहे? यदि प्रयाग वाद्यनीय है, तो अनुशासन" (एजरा पौंड इसका लिए पुराने" कवियों को आदेश मानता था) के लिए छन्दोबद्ध कविता लिखकर देखा जाय कि क्या

१ 'यदि औद्योगिक और तकनीकी प्रगति ही सफलता का मापदण्ड है तो हम चाटिया और मधुमक्खिन्या की पूजा करनी चाहिए और अरिस्तोफास की चिह्निया व अहकार के सम्मुख नाक रगडनी चाहिए' —पौंड का

बनता है। बजनामुक्त व्यक्तित्व ही इस तरह सांच सकता है किमी आगेवन का पिछलगू तो साचगा कि अज्ञेय जी अभी तक ऐसा लिग रहे हैं अथवा अमुक जी ने इस तरह लिग्या है वहा हमारा प्रयाग दकियानूसी न कह लिया जाय। बजनामुक्त व्यक्तित्व किसी प्रयाग म अमफलता की भी बिन्ता नहीं करता वह बार बार नये नयप्रारूप गइता है और उस प्रक्रिया म उगगा अपना रग" उभर आता है । "जक बग्मो" की 'एक बालविनिट का प्रेम" शीर्षक रचना इस प्रकार है —

I will not kiss you Country fashion,
By hedgeside where
Weasel and hare
Claim kinship with our passion
Our love is full grown Deema's offspring,
Election a child
Making the wild
Heats of our blood an offering ?

विधि निषधा स मन्त्र 'धामिन्' ध्यति प्रथ व शशा म वषा साचगा है यद् यही दृष्टव्य है एविग बरि वषा समगामि, भापुनिक बालविना? पर तव ध्याय नही करता जग व" य" बग्गा है—

This bare clay pit is truest action
For love like ours
No bed of flowers
But Sand be like for our passion

को प्रकृति बहुत कम हो गई है। कम से कम साठोत्तरी के कई कवियाँ कविपय में यह निश्चयपूर्वक कहा जा सकता है।

छन्दोबद्धता के सिवा गूँक और बात पर ध्यान जाता है कि ये कवि किसी भी वस्तु को शोषक बनाकर उसने माध्यम से या उसके सहार म्वानुभूत सत्यो या संवेदनाओं का प्रकट करत हैं फलतः शोषक की एक तस्वीर उभरता है तो साथ ही समसामयिक स्थितियों की व्याख्या भी हाती चलती है, कुछ शोषक देखने योग्य हैं—

- १ पंचकवी
- २ गडडे मरसामसोह
- ३ छुदाई करने वाला (पुरातत्व वत्ता)
- ४ पयाप्तता
- ५ माँ उठो, किवाड खोलो
- ६ कोनी
- ७ पोली का खिलाडी
- ८ ड्रिल शिक्षक
- ९ खरगोश की चीख
- १० स्त्र की एनाटामी' का दफ्तर
- ११ साम्राज्यवादी का रिटायर' हाना
- १२ चारम पण्ड का पागलपन
- १३ सान के समय की कहानी
- १४ निदेशक को रपट भेजना
- १५ कचीनुमा आदमी
- १६ अण्डरवियर
- १७ यत्रा न करन वाले कवि के प्रति
- १८ एक पागल बच्चे का इलाज करते हुए

इस तरह की नव्यतर कविताओं को पढ़कर ऐसा लगता है कि सफट बोध सतह पर नहीं है। वह गहराई में नीचे और नीचे जाकर बठ गया है लेकिन वह सतह पर गुजरती जिदगी के सहज दौर से हमें काटता नहीं, न उसको व्यथता निरयकता (दागनिक मुग्ध में) की ही वह सस्ती घोषणा करता है। लगातार मिस्टर की तरह 'मथ्रान्ति बोध' छा नहीं जाता बलिक वह बादलों में कभी-कभी कौंध जाता है और उस कौंध की तरफ से बादलों पर साधने पर अविनयत अनुभव सामान्य अनुभव में बदलन उगता है, इगते

कविता, कविता बन जाती है, वह मात्र आत्म अभिव्यक्ति नहीं रह जाती। इन सग्रहा में एलिन गिंसबर्ग की भी कविताएँ हैं लेकिन उसका “रग” अलग है। उससे हिन्दी चेतना परिचित भी है, उसका नमूना” प्रचलित भी हो गया है, जिसे विरुद्ध कविता या आश्रयी कविताओं में दखा जा सकता है लेकिन अत्यन्त नव्यतर कविताओं में जीवन के सहज स्तर पर, अति सहज मुद्रा में, बोलते, बतियाते, किसी परिचित चीज पर ध्यान केंद्रित करते, व जीवन के किसी पक्ष को उजागर करते हुए कवि आगे बढ़ जाता है। उसे एक मानवस्पर्श मिलता है जो ‘चीज’ को ‘आदमियत’ की ‘छुअन’ देकर भी न तो बनाबटी मानवीकरण अपनाता है और न व्यय के ‘प्रसंगमभत्व’ को ही समेटता है जो इलियट जैसे कवियों की विशेषता थी।

यह न यत्न कवि धारणा और अनुभूति का पृथक् करक भी नहीं देखता। वह मन हान पर सीधे युद्ध का विरोध करता है, मानवीय जीवन की सायकताओं, सुर्जों और मूल्यों को वाणी देता है। वह सुखा दुःखो, सबटो और पराक्रमो से भागता नहीं, प्रत्येक अनुभव को व्यवत करता है—

Mother get up, unbar the door
Throw wide the window pane
I see a man stand all covered in Gand
Outside in Vicarage Lane

चार्ल्स कोसल की इन पंक्तियाँ में सभी प्रकार की सकीर्णताओं के विरुद्ध मानव प्रेम की कवि का स्वर है। सचमुच आज हमारे द्वार बन्द हैं और हर एक द्वार के बाहर एक एक आदमी धूलधूसरित खड़ा हुआ है लेकिन कोई किबाड़ नहीं खोलना चाहता।

हे माँ तुम अपने पति की बाहों में
काफी अरम से बँधी रह चुकी हो
उठो मेरी प्रिय माँ, तुम्हारा प्रिय यहाँ है
इन पाँच मदान में /

इसी ‘मूड’ में माँ के प्रति यह प्रायना ऊपर से सपाट, घरेलू बरक वास सी लगती है लेकिन जब कवि अभ्यागत का चित्रण करता है तब ‘सम्भ्रम’ बदल जाता है और पूरी कविता आज के मनुष्य की स्थिति की व्यंग्य बन जाती है—

His body is shot with seventy stars

His face is cold as Cain

His coat is a crust of desert dust

जा यह समझते हैं कि नयापन सिर्फ "केन" (आदम का पुत्र=हत्यारा) की तरह चहरे, इस प्रयोग में है, वह यह भूलते हैं कि यहाँ कवि का ध्यान शिष्य वचिष्य पर नहीं, युद्ध से उत्पन्न मानव सक्क पर है और इसके लिए आदम के पुत्र और हत्यारे (Abel का हन्ता) 'आदमी' का उपमान, चमत्कारक कम सबदक अधिक है। दूसरे, कवि न इस अहसास को दृ-दोषक करके भी यह साबित किया है कि 'आधुनिकता' के लिए जो निषेध गुरु में अपनाए गए थे, अत्र उनका भी निषेध होना चाहिए। क्योंकि आधुनिकता एक दृष्टि है, अपनी और अपनी स्थितिया की सही पहचान और अभीसाओ की पूर्ति के लिए सभावनाओ और विकल्पा की खोज। इसके लिए कोरी नकरात्मकता और अस्वाकृति 'निहायत निच्छटापन है क्योंकि नव्यतर कवि अस्तित्ववादी, प्रतीकवादी, अतियथाथवादी वगैरह सभी 'भ्रमों' से ऊपर उठकर भारतीय सवेदनाओं को व्यक्त करना चाहता है। उसका ध्यान पराय प्रारूपों और परायी मनोदगाओ की नकल पर नहीं अपना चिन्तना और अहसास क द्वारा आदमी को आत्म-जागरक बनाना है। कोई व्यथ की चातुरी नहीं कोई भापाडम्बर नहा कोई अथलय या छ-लय या लयहीनता का आग्रह नहा। जसा कि मार्टिन वेल कहता भी है—

Help me to tell the truth and not feel dull



आधुनिक मुद्राएँ

पाश्चात्य देशों में आधुनिकता का विस्फोट लगभग अठारवीं शताब्दी में हुआ था। उस समय अकादमी से सम्बंधित विद्वानों ने आधुनिकता के वामपथ को अतिरिक्त रूप में पेश किया था। टी. एस. इलियट को एक मन्त्रिरो-मत्त बोलसविक" (ए. डू. बिन बोलसविक) कहा गया था। अब इलियट में कुछ भी वामपथी (रडिकल) नहीं प्रतीत होता। यही स्थिति हिन्दी में अज्ञेयजी की है। पहले उनके वामपथी अतिरिक्त रूप में प्रस्तुत किया गया लेकिन अब उनमें कुछ भी 'वामदिशापरक' नहीं मिलता। 'हिन्दी साहित्य-एक आधुनिक परिदृश्य' में ता. तगता है कि 'जाय का अध्यापकीकरण' हुआ गया है। असेय इस पुस्तक में वामपथीय, रडिकल हान के साथ-आधुनिकता का कोई सम्बन्ध नहीं दिखाते। हिन्दी में स्थापित' हाते ही कितनी जल्दी आधुनिक लेखक विस्थापित हो जाते हैं। हिन्दी में उसकी ताजगी सुप्त जाती जाती है-अनेय, भारती, नरेश महता, मधुकर श्रीवास्तव, त. वर्मा, जी. र. अ. कलाप, वाजपेयी-उग्रह इत्यादि संपूर्ण ह? सितमा का नायक गायिकाओं की तरह इधर लपक भी उठी त्वरा से नायक की भूमिका छोड़कर, 'चरित्र-भूमिकाएँ करने लगा है।

यही कारण है कि उग्र के साथ आधुनिकता का सम्बन्ध स्थापित करके दसा जाने लगा है। दा. चार साल छोटा ललक अपने अग्रजों को पुराना करने लगता है। पीटस ४५ वर्ष की उम्र में 'ग्रीन है समेट' शीघ्र आधुनिक कविता लिखी थी जिसके विषय में एजरा पोड ने कहा था कि इस रचना में अग्रजी कविता का अलवारो स मुक्ति दी।

ग्रीन हैलमेट का रचनाकाल १९१० ई० है। इसमें पहली बार अग्रजी कविता के मूहावरे में एक लचक पदा की गई थी। उग्र के साथ आधुनिकता का सम्बन्ध जोड़ने पर दूधनाथसिंह को कहानियों का पुरानी-पीपी की कहानी कहना पड़ेगा क्योंकि सपाट चेहरे वाला आत्मी गीपक कहानी यथाथ के एक बोध को ही व्यक्त करती है और दूधनाथसिंह, इस सप्रह में बिल्कुल भी 'अप्रतिबद्ध लेखक नहीं लगते। अतः यदि कोई कह कि दूधनाथ सिंह न सिर्फ पतरे बदा है कथ्य और उसके प्रति मानवसकना रही है जो प्रेमचंद में थी या कि यथापान में ता. ऐसा कथन आधुनिक कहा जायगा

निन्तु सत्य यही है। अतः उन्नत और आधुनिकता का सम्बन्ध ही सक्ता है और नहीं भी हो सकता है इसलिए इनका नित्य सम्बन्ध मानना बचपना है।

प्लैतानोव ने "कला और सामाजिक यथाथ" में पारनसियन तथा रोमांटिक कवियों की मुद्राओं का जावपक वर्णन किया है। हमारे यहाँ छायावाद्यास प्रभावित अनेक 'विशार' छायावादी मुद्राएँ अपनाकर समझने के बिना कवि है लेखन कवि पठ, प्रसाद निराला और महादेवी ने उतनी 'मुद्राएँ' तथा अपनाईं। प्रसाद और महादेवी ने तो बिल्कुल नहीं अपनाईं। बड़े बड़े कवियों पर, 'सार जहाँ का दद हमारे जिगर में है'— कुछ ऐसा भाव मुझ पर लाद रखना, आँखों में मपन और अतीन्द्रिय मत्स्यो को उतारना, बोलते समय यह प्रभाव देना कि किसी दूर और ऊँची चाटी में बोल रहे हैं या फिर किसी घाटी अथवा कुएँ से आदि मुद्राएँ प्रसिद्ध ही हैं। तब ये मुद्राएँ आधुनिक थीं और बाद में जुभाएँ पने सेवर वाले, मारपीटपरक लहजा वाले महाप्राण-प्रगतिवादी धनन की आकांक्षा रखने वाले लेखकों को वे हास्यास्पद मुद्राएँ अब पुरानी हो गई हैं। अगर हमारे विश्वविद्यालयों में ग्रीन हैल्मेट और प्रथम युद्ध के बाद की रोमांसनिरोधी रचनाएँ (वस्ट लड आदि) पढाई जाती तो हमारे रोमांटिक आन्दोलन का क्या वही स्वरूप होता या हम मिला है? कुकुरमुत्ता में निराला ने इन्डियन पर व्यय किया है कि 'तु जुही की बली' के समय क्या वे उससे परिचित थे 'और कहीं "पाटेयू चम्सफोर्ड सुधारयुग" में रूसी विद्रोह-का य से हमारे कवि परिचित होते तो निश्चय ही छायावादी मुद्राओं के अलावा अन्य मुद्राएँ भी उभरती पर खर।

और आज आधुनिक धना की होठ है। क्याकि अंग्रेजी नहीं आती अतः अल्पाधुनिक या बिल्कुल टटके' कवि—कहानीकार आलोचक दिग्दर्शक चम्पई की मुद्राओं का अनुकरण कर रहे हैं। दाढ़ी रखना विद्रोह या नाराजी का चिह्न है इसलिए दाढ़ी रखने वाले लेखन नाराजी वही दिखाओ, जहाँ 'करियर' का नुकसान न हो। किताय बोम में लगवाने के लिए जिमी सडे हुए अधिकारी आलोचक' की तारीफ करनी पड़े तो कर दो 'कविन स्यतिगत रूप में उसे गालियाँ देकर क्षतिपूर्ति कर ला। वस्तुतः अजनबीपन उम गहरी तोसो अस्तुष्टि का सवृत हाता है जब आप इतने अधिक विस्मयवोध से सतप्त हैं कि किसी भी स्थिति या स्थिति का महत्त्व न दें। क्योंकि 'उत्तन से उत्रु की महत्त्व भिन्नता है अतः अलग रही, अजनबी की तरह कुछ न चाही,

यश भी नहीं पट भी नहीं, गरिमा और आत्मगौरव भी नहीं। वामू के अजनबी में इसकी एक झलक मिलती है। लेकिन हिन्दी में यह बेमानगी और 'अस्वीकृति' भी भुनाने के लिए ही है—ऐसा लगता है।

अलवेयर वामू ने "द फाल" में आधुनिकता के नाम पर इस 'आत्मरति' का गहरा चित्रण किया है। अभी तक कोई ऐसा पयवेक्षण नहीं हुआ है जिससे पता चले कि आधुनिक मुद्रा धारणा करने के बाद बाजार में कौन कितने मँहगे या सस्ते बिके ? कितनों ने कितना खपया पद यंग और शिष्य प्राप्त करने के लिए क्या-क्या किया ? कितनों ने कितनों के साथ विश्वासघात किए ? मानवीय सम्बन्धों की अस्थिरता और अप्रतिबद्धता के नाम पर कितने कपटो मुनियों को कितना लाभ हुआ ? इत्यादि इत्यादि। मुन्गओ और कम के अतिविरोध का अनुसंधान अब होना ही चाहिए, क्या कोई साहसी अनुसंधानकर्ता यह काय नहीं कर सकता ?

सग्रहमूलक समाज में सग्रह इसलिए किया जाता है कि सुख हो, और दूसरों का ध्यान जाकपित हो, ताकि अपना भाव बढ सके। अगर रचना अत्यन्त नहीं छप सकती तो अपनी पत्रिका निकालो और उसमें अपनी तारीफ छपाओ। आत्मसाक्षात्कार हो न हो, नौकरो के लिए 'साक्षात्कार' के समय वह योग्यता उपयोगी साबित होगा। मेरा मतलब यह हरगिज नहीं है कि नई पत्रिका निकालना गलत है लेकिन नवपत्रिका के पीछे दृष्टि क्या है ? जमाने की और उखाडने की यानी अस्तित्व का सपप या कोई और बडा उद्देश्य है ? विसंगतिवद्धि में इस प्रवृत्ति का बढत योग रहा है।

"द फाल" में कथित आत्मरतिप्रस्त आधुनिक के कुछ 'स्वीकार' प्रस्तुत हैं ये हिन्दी के अनेक नवजी आधुनिकों की असली तस्वीर पंग करते हैं—

(१) मैं जया के साथ सम्बन्धों में अप्रतिबद्ध हूँ क्योंकि मैं अपन को सर्वोच्च मानता हूँ।

(२) दूसरों के निमाग का अपमान विण विना, दूसरों पर धाक नहीं जम सकती है।

(३) वार्ड भी व्यवस्था चाह बह कितनी ही प्रतिभा-उत्तम क्यों न हो गीघ्र हा मुझ उवा दती है लेकिन मैं उन प्रेमिकाओं के साथ नहीं ऊबता जिन्हें (जिस क्षण में) मैं चाहता हूँ।

(४) मैं भुव जाता हूँ क्योंकि मैं अपन को प्यार करता हूँ।

(५) ऊब की दग औरत है।

(६) (कुछ लोग) दूसरा की नुवताचीनी इसलिए करते हैं ताकि उनकी आराधना न होने लगे।

(७) उन मित्रों का विश्वास मत करो जो आपसे कहें कि आप उनके प्रति सच्चे रहें।

(८) मैं कभी विश्वास नहीं कर सकता कि मानवीय विषयों को सम्मोचता से लेना चाहिए।

(९) 'मनुष्यों की आत्मा आकाशाओं या स्वार्थों में भागीदार न बनने का कारण मैं प्रतिबद्धता में विश्वास नहीं कर सका।'

(१०) "मैंने औरतो में शरण इसलिए ली क्योंकि वे कभी मानवद्वेषता का निन्दा नहीं करती" दो स्त्रियों के मध्य ऐश करने पर तपना समाप्त होती है और आत्मा यत्रणादायक नहीं रहती। दूसरे शब्दों में जीवित रहने का सक्त् समाप्त हो जाता है। (कम से कम कुछ समय के लिए।)

किन्तु इस 'आमग्रस्त आधुनिक' का कामू समर्थन नहीं करता अपितु कामू आधुनिकता की विसंगतियों का पर्दा फाग करके रख देता है और हा पुराने नतीज या 'मूय' पर पहुँचता है कि ऐश्वर्य भोग बल्पनागति और निष्पत्ति का क्षय करता है। (५०७८) इसी तरह कामू ने यह भी महसूस किया था कि बहुत से लोग आजकल अपनी ही सूली पर इसलिए चढ़ रहे हैं (या कबिता में बसा घोषित कर रहे हैं!) ताकि दूर से लोग उन्हें देख सकें और मजा यह है कि पहले से सूली पर चढ़े हुए लोगों को कुचल कर ये स्वयं सूली पर चढ़ते हैं। सूली पर चढ़ने के लिए भी प्रतियोगिता है, आपाधापी है।

स्वयं, सुखी, संपृद्ध जीवन बिताने की दृष्टि से भी उठी तरबूती हुई है। अनेय और मुक्ति बाध को मन में एक साथ रखकर दखन पर बसा लगता है? लगता है नहर्जी गाँधीजी के माय गडे हैं यानी आधुनिकता में अविषयन मुक्तिबोध के पक्ष में है। मात्र भाषा सस्कार चेहरे और तब की लार्ड तथा अयसरवानी हाथापाई अनेय का विरोधता है और मुक्तिबोध में मुगल नहीं था स्वांग नहीं था सग्रहमूलकता नहीं असंगतियों का तीव्र बोध था और अविषयतिउवर् गावड-भारतीय जीवन की ही तरह। उपर कहानी बारी में बिनम मुगल अधिप है विद्रोह की जगह आत्मा अधिप हैं उनमें निदरान अव उमरता भा रहा है। गान्धी मादर का त्याग लक्ष्मी में मुगल न अधिप व कारण हा हुआ है। थी जान सभी जग 'गानीमाजी' लक्ष्मी में बह गदर नहीं आ पाई आ निमल वषा और दृषनाधिगह की

कहानियो म है । अत 'यथ का तीरापन' या 'बनावटी गि'व हिंसा एवमुग ही है और साथ ही अधविश्वास भी कि इसी तरह का टोन' अपना या देखने मे ऐसे लगे तो 'आधुनिक' मान लिए जाओगे ।

आधुनिक कविता को टी० ई० ह्यूम ने दो दान या मानसिक स्थि धी, उसमे मानववाद का विरोध किया गया था । धम से प्रेरणा लेने थलावा 'युद्धआहत' योरोप के सम्मुख अय कोई विकल्प नहीं था । इति और एजरा पौइ इस चेतना के प्रतिनिधि कवि थे । वे उस आधुनिकता विराधी है जो सग्रहित चेतना' को लेकर नहीं चलती जिसमे सारा इतिहा नहीं बोलता अथवा जो अपने युग के लिए परम्परा का पुन उपाजन न करती अथवा जो भूत की वतमानकालीनता को नहीं पकड पाती । अज्ञेय को छोडकर अय अधिकांश आधुनिकता नता नकारात्मक दृष्टि अपना ली क्यकि नकारात्मक होना सुविधाजनक है, उससे अपनी प्रतिष्ठा और स्था सुरक्षित होता है । सजन के स्तर पर, नयी भाषा या संवेदना का उोज नकारात्मक होना ठीक है लेकिन मानव नियति निर्धारण म या जीवन क जटिलताओ की तलाश म नकारात्मक या 'अस्वीकृति' अपनाता अबोधता य जडता है । और यह अस्वीकृति भी एक 'मूड' के रूप म रह तो कोई हज नह लेकिन इसे तो 'जीवनदशन' क रूप म प्रसारित किया जा रहा है सिफ दूसर से अपन का भिन्न सिद्ध करन के लिए ।

इम विराट नकारात्मकता ने अक अधविश्वासों या पूर्वाग्रहों का जन्म दिया है जैसे —

(१) वही कुछ नहीं हो सकता अत सिफ अपने को सम्बोधित रहा ।
 (२) विसंगति ऊव अस्पष्टता और सन्देह क व्यतीकरण के लिए- विसंगत ऊरे हुए अस्पष्ट और सन्देहस्त होकर जीना आर भोगना अविवाय है तथा इम याधि क रूप म नहीं उपचार और अनाभेपन' क लिए अपनाता चाहिए ।

(३) लेकिन सजन म किसी भी तरह की रोक का विरोध करो । उपाकरण क लिए साठात्तरी अमरीका कविता म छत्नों का प्रयाग चल रहा है इस प्रवृत्ति की ओर स आँस मोच ना क्योंकि छत्न का अनुगमन न मानना ही हमारा ध्यय है अच्छी रचना बन या न बन ।

(४) अपन को सकारा दूसरों को नकारो ।
 (५) धारणावाट का विरोध लगे किन मतवावपगता की पाग पात्रा म विश्वास करा ।

(६) नया और पुराना परस्पर विरोधी होता है धारणा और अनुभव की परस्पर विरोधी होते हैं तो फिर कथन और कर्म भी यदि परस्पर विरोधी हों तो इसमें क्या हानि है ?

आत्मालन व अगुवा लेखक जो कहें उसे दुहराओ। जब उनकी जगह दूसरे नया आग आ जाए तो उन्हें दुहराओ। इसकी चिन्ता मत करो कि कल तुम क्या कह रहे थे या कब क्या तुम कहागे ?

जल्दता और उबनता प्रश्न यह कि जिस 'विसंगति' या 'एन्सिडटी' के अस्तित्व की बात बहो जा रही है वह जीवन और समाज में है, लेकिन उसकी बढ़ोतरी में भागीदार होना क्या वस्तुतः वाछनीय है ?

स्पष्ट है कि अपने चेतन में जिस प्रकार अनेक राजनीतिक सिद्धांतों की निचड़ी पक रही है उसी तरह अनेक 'परस्पर विरोधी' आधुनिकताओं की भी निचड़ी मदक रहो है, विसंगति का एक कारण यह भी है। इसलिए कोई विषय की नहीं मुन रहा है और वास्तविकता का अहसास एक दूसरे को झट्टी रेखाओं का अमूत चित्र बन गया है। इस दुष्चक्र को तोड़ने का उपाय तो राजनीतिक सामाजिक भाँति है किन्तु बौद्धिकस्तर पर इसे तोड़ने का उपाय है 'आधुनिकताओं का वस्तुगत अध्ययन'। विचारणीय यह है कि हमारे लेखकों के सम्मुख आ प्रारूप हैं नमूने हैं, व कहीं से आए हैं ? किस परिस्थितियों में उगे, पनप और उनकी हमारे यहाँ सगति किस रूप में हो सकती है ?

उत्पादन के लिए एक 'आधुनिक दल' सिर्फ रचना प्रक्रिया के अध्ययन पर बन देता है तो दूसरा—रचना का प्राकृतिक वृत्ति न मानकर (प्राकृतिक वृत्ति में प्रयोजन और प्रभाव का अध्ययन नहीं होता यथा विज्ञान में। यहाँ रचना प्रक्रिया का ही अध्ययन होता है।) उमे मानव वृत्ति मानता है और प्रत्येक 'मानव रचना अपनी सतुलता में अपनी दृष्टि या प्रयोजन तथा प्रभाव का भी धियाए रहती है। पारोपीय-अमरीकी आधुनिकता रचना के प्रयोजन और प्रभाव की कथा को गौण मानती है ता सामयिकी आधुनिकता प्रयोजन और प्रभाव के अध्ययन को 'रचना प्रक्रिया का अपरिहाय अङ्ग मानती है। पिछले मताओं की आधुनिकता में अध्ययन में रचनाकार और रचना के इरादों अभिप्रायों (बाहे के कुछ भी कहें) का बीच पड़तास ही नहीं। उमे परिस्थिति या मरुभूमि का भी नियम विरुद्ध अनिवाय है किन्तु एक साम्य तरह की 'अधुनिकता' आधुनिकता का प्रभाव व जित विज्ञानी स्वार्थ इतना रचनाकार

कर रहे हैं। (यानी साहित्य ससृष्टि क क्षेत्र म व घन का नियोजन कर रहे हैं, हम पर अहसान नहीं कर रहे।) वे हम अपन जसा बनाना चाहते हैं, वे चाहते हैं कि हमारी चेतना—मूलहीन और मूल्यहीन हो जाए। वे चाहते हैं हम उनकी जीवन विधि को अपना लें। यदि हम उनसे भिन्न रहना चाहते हैं, अथवा अपने आप अपनी नियति का निर्माण करना चाहते हैं तब अपने विवेक को ही हम निबध बनाना होगा जसा कि अज्ञेयजी 'हिन्दी साहित्य के 'आधुनिक परिदृश्य (पृष्ठ ६-१६) मे 'अन्तत' स्वीकार कर लते हैं। यह क्या आश्चर्यक तथ्य है कि नव्यतर किशोरों क द्वारा पिट जाने के बाद आधुनिकता के पूष दावेदार विवक की बात करन लग जाते हैं ? या यह भी स्वीष्टति पाने को कोई मुद्रा है ?

प्रबुद्धों की भूमिका

“प्रबुद्धवर्ग” (‘इंटेलक्चुअल’) इस अर्थ में एक वर्ग नहीं होता, जिस वर्ग में श्रमिक कृषक या सेठों का वर्ग हाता है। प्रबुद्ध-वर्ग में सभी वर्गों, शान्ति और समूहों से व्यक्ति आते हैं। पिछले बीस वर्षों में पंडित समूहों से, अनेक व्यक्ति प्रबुद्ध वर्ग के में शामिल हुए हैं यह नीचे से ऊपर या लम्बाकार गति (बर्टॉक्व) घटती ही जायगी।

शिल्स ने भारतीय बुद्धिवादी वर्ग के विषय में कुल मिलाकर सतीषजनक धारणा व्यक्त नहीं की। शिल्स ने इस वर्ग की साधनहीनता-सस्वारप्रियता, अवाधता और अमौलिकता पर कटाक्ष किये हैं जो सही हैं। सम्भावना की दृष्टि में इस वर्ग से बड़ी उम्मीदें की जा सकती हैं।

लेकिन इस गिर्विर की भूमिका के लिये भारतीय समाज की संरचना को ध्यान में रखना जरूरी है। भारतीय समाज विभिन्न जातियों, धर्मों और परस्पर विरोधा स्वार्थों का एक पिटारा है। इसलिए प्रबुद्ध वर्ग एक अजीब बसमकन में पना रहता है। मुख्य विशेषता यह है कि प्रबुद्ध व्यक्ति अपनी स्थिति की सुरक्षा के प्रति सबाधिक जागरूक रहता है। राजनीति शिक्षा, साहित्य और अन्य सभी क्षेत्रों में यही हकीकत है।

यही कारण है विचारों और चिंतन प्रक्रिया का उतना महत्व नहीं रह जाता, जितना महत्व स्वल्पा चेतना को मिलता है। इस वर्ग या बुद्धिवादी में सक्रिय योगदान के लिए स्वतंत्रता एक सीमित मात्रा में ही दिखाई पड़ती है।

‘स्वतंत्राचेतना व्यक्तिवादी आदर्शों, अनाया और धारणाओं की ओर से जाती है। अनिश्चय महिष्णुता निष्करण और बहरेपन’ का कारण भी यही है।

विज्ञान में विचारों का मध्यम कम आविष्कारों का सपर्यं अधिक होता है। इसलिए वहाँ प्रबुद्ध व्यक्ति मानव और समाज सम्बंधित प्रश्नों पर ध्यान रहता है लेकिन कना राजनीति समाज शास्त्र संस्कृति और धर्म के क्षेत्रों में धरण और धर्म का प्रश्न आता है।

प्रस्तुत परना ही सत्यवेत्ताओं का काम है—दूसरा का मात्र द्विबोरी होना नहीं, चाहे वह दल या मत पार्टी भी क्या न हो।

कोई नहीं कह सकता कि यह 'विवेक' पिछले बीस वर्षों में, वाक्यरूप सारी विसंगतियों और भटकावा के, बढ़ा नहीं है। प्रबुद्ध वर्गों के सम्पर्क में ध्यान, वाक्यवर्तनी, श्रमिक आदि पहले से अधिक सतक शुद्ध, सूचनायुक्त और अधिक सनकी-साहसी हो गये हैं, होते जा रहे हैं। इसका पीछे प्रबुद्धों की सगत-असगत भूमिका भी है और उनकी वैयमी क्लीवता और जटता भी।

यह रोमांटिक कल्पना है कि बिना किसी बड़ी उचल पुचल के प्रबुद्धवर्ग किसी एक दिना में, जनता का नेतृत्व करेगा। परिवर्तन का भार श्रमिकों को देते हैं, बुद्धिजीवी नहीं। बुद्धिवादी तो और भी नहीं क्योंकि विवेक की रक्षा के लिए उन्हें आराम से रहना पड़ता है—गमे कौम है लेकिन—आराम के साथ'।

लेकिन किसी व्यापक 'बदलाव' में अथवा समान-स्वाथ वाले सवालों (जैसे देश की प्रभुसत्ता आदि) पर प्रबुद्धवर्ग की एकता देखी जा सकती है। फ्रांस की राज्यक्रांति में अगुवा प्रबुद्ध थे लेकिन श्रमिकों के साथ अपना भाग्य न बाँधने और 'मध्यवर्गीयभ्रमों' के कारण प्रबुद्धों की ही क्लीवता प्रमाणित हुई थी। ब्रिटिश साम्राज्यवाद से देश के विभाजन का समझौता भारतीय प्रबुद्धों ने ही किया था जिसमें गांधी नेहरू और जिना सभी समान रूप से दोषी हैं। अगर श्रमिकों और बुद्धिजीवियों का वास्तविक समीकरण नतीज में होता तो क्या देश बँट सकता था? क्या साधारण व्यक्ति को सम्प्रदायवादी भ्रष्टाचारी स्वार्थी, प्रभु' और प्रबुद्ध वर्ग के ही व्यक्ति नहीं बनाते? प्रभु और प्रबुद्ध अपना हृदय-परिवर्तन कर लें तो ठीक अथवा मजदूरी में उन्हें बदलना होगा।

क्या यह कल्पना अधिक कठिन है कि हमारे प्रबुद्धों में अधिकतर बुद्धिवादिता को पेशा समझ कर आते हैं ध्येय समझ कर नहीं? यह क्या पहचानना असम्भव है कि औसत 'प्रबुद्ध' अहंकार की दृष्टि से पचास सालों की दृष्टि से इस सस्कारों की दृष्टि से आदिम या अधिक से अधिक मध्य कालीन लहजे की दृष्टि से आधुनिक और नतिक साहस की दृष्टि से चूहा है? उसमें बिल्ली की चालाकी, कुत्ते की भक्ति, गिद्ध की दूरदृष्टि, वानर की वासना और गूँवर की आत्मतपति है।

की दृष्टि में नहीं। यह नि

सूचनाओं की दृष्टि में है
अपवाद अनेक हैं

प्रबुद्ध बग, वगत तब अपना भूमिका समझेगा जब वह प्रभु बग' की नकल से बाज आएगा और दृढ़ता से अपना भाग्य आम जनता से जाड लेगा, इस बुद्धाव के अभाव के कारण ही 'साहित्यिक' किसिम के जीव 'बुद्धाव या अलगव की 'शास्वत जीवन दशा' मानने लगे हैं। यह 'व्यभिचारी भाव' है और सिफ सामयिक है।

साहित्य में प्रबुद्धचेतना के लिए आम आदमी की ह्रारत का ही चाट न हो बल्कि सकुल यथाय का वस्तुगत चित्रण और अधिक होना चाहिए। क्या क्याकारों ने प्रभुबग और समूहों की तस्वीरें पेश की हैं? मात्र गालियाँ देने से या 'यौनप्राति से नहीं, बल्कि पाठक के सम्मुख सामाजिक यथाय को विसरूप में प्रस्तुत करना होगा। वयवितक सक्टबोध को धाणी तो दी ही गई है। साहित्यकार इन प्रबुद्धों का असली हुलिया आम पाठक को पश क्या नहीं करत? हिंदी में तो किसी न किसी नौकरशाह का भी निभय-बलौस चित्रण नहीं है, न किसी वज्ञानिक का, न किसी 'बुद्धिवादी' की जब यह स्थिति है तब हम 'असाहित्यिक प्रबुद्धों' से क्या आशा कर सकते हैं?

आलोचना वनाम आलोचना

हिंदी आलोचना के क्षेत्र में 'आलोचना' (त्रमासिक) की कहानी ग्लि चस्प है। श्री शिवदानसिंह चौहान इसने प्रथम सम्पादक थे- पाठकों की आशा बंधी थी कि अब हिंदी में एक विनाय दृष्टि से साहित्य, सस्कृति और समाज को देखा जा सकेगा और इस "दृष्टि" (प्रगतिवादी) के सम्बन्ध में भी अब "दृष्टियाँ" मिलती रहेगी लेकिन जल्द ही आलोचना का प्रगतिवादी स्वरूप निश्चित हो, जब तक आलोचना पर कम्युनिज्म का आराप लगाकर उत्त-कम्युनिज्म विरोधी, घमवीरभारती विजयनारायण साहू चगरह को सौजन्य की स्थिति आई लेकिन चौहान जा जिस तरह अपनी दृष्टि के वावजूद एक "यापक" लेखक समूह का साथ लेकर चले वह नवीन "सम्पादकी" के लिए असम्भव हो गया फलतः पुन आलोचना को वहाँ से तलाक दिया कर उसे आचार्य नन्द दुलार बाजपेयी को सुपुद कर दिया गया लेकिन बाजपेयी की 'अध्यापकाय' टण्डी और अप्रुत भारतीय सस्कृति प्रधान" एवम् नवलपन विरोधी दृष्टि के कारण पुन पाठकों ने महसूस किया कि "करण" में फिर गन्ती होगई। अब कारण भी होंगे। पुन आलोचना चौहानजी के पास लोट आई। लेकिन अब तक चौहानजी भी उनसे मन्त्रिय नहीं रहे गए थे और यह भी था कि उनसे साथ "गण" प्रकाशनों ने जो बनाई किया, उससे वह अभ्यस्त नहीं थे फिर भी उनमें अभी इतना तेज था कि वह आलोचना और उससे प्रकाशनों को छाड़ सकत थे। इस दुवारा तलाक की बायबाहो में आगामी सम्पादक ने भी अपना महापक्व योगदान किया और आलोचना अब डा० नामवरसिंह के पास है।

बहरहाल डा० नामवरसिंह के पास आने पर आगा यह थी (अभी तक हिन्दी के पाठकों का धर्मभंग नहीं हुआ है।) कि निदान दो दशकों में जो उलभाव उत्पन्न हुआ गया है उस पर नामवरसिंह अब जमकर विचार कर रहे हैं और आलोचना का वास्तविक चरित्र और चिन्तन का माध्यम बनाया जा सकेगा लेकिन आलोचना के नए अंकों का दमकर यह कहा जा सकता है कि नामवरसिंह आलोचना में इस उलभाव को बढ़ाने में बड़ा कामवादी हासिल का है और जिस मुक्त हुए और शक्तिशाली अन्त में रचनाओं और

लवकों का सग्रह किया गया है वह गौरतलब है । आलोचना से किन पक्षों पर प्रकाश अपेक्षित था ?

१-साम्यवाद और समकालीन साहित्य का स्वरूप और रिश्ता क्या है, क्या होना चाहिए ?

२-आइडियोलोजी को पिछले दशकों के बहूत से लखक नकारत रहे हैं, उनमें कुछ लेखक तो ऐसे हैं जो अपने को शहीदाना अंदाज में कम्यूनिस्ट भी कहते थे । आज ऐसे लेखकों की हिन्दी में स्थिति क्या है ? भारत भूषण (जिनको कविता दी गई है) प्रभाकर माचवे, नमीचंद जन आदि की स्थिति यदि "चुनाव के बाद" स्पष्ट हो पाती तो 'साहित्यिक जनता' को अधिक लाभ होता क्योंकि चुनाव का या राजनीति का जो विश्लेषण दिया गया है उसका समकालीन साहित्यिक चेतना से सम्बन्ध जोड़कर नहीं दिखाया जा सका ।

साम्यवादी सिद्धांत उसके असली रूप विशेषकर सन १९६२ के चीनी यात्रमण के बाद, के 'बौद्धिक भ्रमभंग' का विश्लेषण हो सकता था लेकिन शायद 'खुलेपन' लडाकूपन तेजतर्रार (द्वितीय अंक, पृष्ठ ८, सम्पादकीय) विश्लेषणों का सम्बन्ध 'अपनी स्थिति से नहीं है पराई स्थिति से ही है । और यदि यह आवरण, अस्पष्टता, मकेत, मौन वगैरह किसी विस्फोटक राजनतिक 'क्रांति' की प्रतीक्षा के कारण है तो क्या साफ कहने में क्या हानि है ? कोई उपग्रामपथी अपने इरादों को नहीं छिपाता । यदि मानस-वाक्य में मौलिक सन्तोषनों की आवश्यकता है तो उसे क्या कहने में क्या संकट है ? यदि मानसवाद त्याज्य है तो क्या नामवरसिंह उसे मन से छोड़ चुके हैं ? केवल तन से साम्यवादी होना अजीब स्थिति है । आखिर अब तो पाठकों को बताइये कि आप क्या हैं और क्या करना चाहते हैं ? जब तक 'आधुनिकता' और साम्यवादी चिंतन और व्यवहार का सम्बन्ध स्पष्ट नहीं किया जाता तब तक पाठकों को हक है कि वह सदेहवाद और अवसरवाद का आरोप लगाए । आलोचना को पढ़कर यह नहीं लगता कि सम्पादक सामाजिक दृष्टि-अवरोध की हालत में कोई दिशा देना चाहता है । ही अपनी दोस्ती दुश्मनी भोजान पर उसका ध्यान अधिक है । इतना सबूत है कमलेन्दर भारती के लोगों का नामवरसिंह पर आतंक । क्या प्रथम अंक के सम्पादकीय का स्तर यही होना चाहिए था ?

हिन्दी का पाठक आपके निजी मन्त्री-अमन्त्री मन्थनों में कोई नहीं लगता । यह सम्पादक जानना चाहता है जिस प्रथम मन्थन

राजेन्द्र यादव की टिप्पणी पर सपादकीय नाट स छिपाया गया है। कल तक कमलेश्वर, यादव और राके। प्रगतिवादी लेखक थे, आज वे अगत नहीं 'पूणत' पमभ्रष्ट हो गए। यदि यह सही है तब प्रगतिवादी के प्रथम उत्साह म जो सवीण समाजशास्त्र पनपा था उसम और इस 'नव मार्क्सवाद' म क्या अंतर है? सबसे सबधी गरजिम्मदाराना स्वयं का विरोध चाहे शत्रु कर या मित्र यदि आपका ध्यान सच्चाई पर है तो उसका स्वागत करना चाहिए। इसका यह अर्थ नहीं कि कमलेश्वर या यादव स आप सब जगह सहमत ही हो। अत नामवर की दृष्टि सत्योमुख' न टाकर न होकर राजनसिंह दावपचा व कारण, असत्य स 'डिपयूज्ड' हा जाती है और यह कनपूजन तथा डिपयूजन दोनो सपादकीयो म स्पष्ट देखा जा सकता है। साफ लगता है कि सपादक खुल नहीं रहा है कुछ छिपा रहा है, कुछ कहना चाहता है पर कहत कहत कुछ और कहन लगता है। ऐसा क्यों है, किसका डर है।

अब सपादन की कतिपय 'घाटण ओ' पर विचार होना चाहिए।

जिस तरह प्रारम्भिक प्रगतिवाद ने नेतृत्व के लिए छायावादी कविया को जबरदस्ती अपने चौखटे म ममने का प्रयत्न किया था, और उनम भी अपन 'प्रिय कवि को जातिकारी और अप्रिय को प्रतिपामी घोषित किया था उसी तरह (दावपच भिन्न है) नामवरसिंह ने अब 'सकभालीन' लखका का नेतृत्व करना चाहा है। जब कि असलियत यह है कि आज का 'नवलेखक' बेचार नामवरसिंह तो क्या मार्क्स भाओ या फिर इलियट अन्य किसी को भी अपना नेता नहीं मानना चाहता। वह आलाचक, नेताओ अथवा पत्रकारों पर भी भरोसा नहीं करता क्योंकि पता नहीं कब, कौन नेता, लेखक विषय के विषय म अपनी व्याख्या बदल दे। इस स्थिति मे आलोचना दादागिरी न करके यथासभव निस्मग होकर अपनी दृढात्मक दृष्टि से, समकालीन साहित्य की विशिष्टताओ और 'यूनताओ पर विचार कर सकती थी सभी प्रगतिशील लेखका का सहयोग प्राप्त कर सकती थी लेकिन क्या ऐसा हो सता है?

यदि "वृत्ति एक सांस्कृतिक प्रक्रिया है और वृत्तिवार पाठक और आलोचक एक ही प्रक्रिया के अंग हैं" (द्वितीय अंक, पृष्ठ २ सम्पादक) तब परिवर्तनकामा, आलोचक के सम्मुख 'शत्रुता मित्रता का 'डुं' नहीं रह सकता। "तु वह है जो गति म बाधक है आग्नि वा अवरोधक है चाहे वह क्रिया के रूप म हो या घाटना के रूप म। अत मार्क्सवादी चेतना म यह गम नहीं बन सकता कि 'लेखक अपन' लिए लिखता है। यह 'स्व' और 'बाह्य

‘व्यक्ति और समाज’, ‘क्षण और प्रवाह’ आदि को परस्पर विरोधी तत्वा क
 ह्य म, जो पिछले दशकों म प्रस्तुत किया गया है, गलत है। यह बाह्य परिवेश
 में, भेदों और वषम्या की अधिकता तथा सग्रह मूलक सभ्यताओं (एक्वीजीटिव
 सोशलिटीज) का प्रभाव है जिसस हम तब तक नहीं बच सकते जब तक अपने
 देश की ‘अवजोपनिवेशिक’ स्थिति समाप्त करके हम १९ वी शताब्दी की
 साम्राज्यवादी मस्कृति के अवशेषा स मुक्त नहीं होते। तब तक हम स्पष्ट
 विकल्प पाठक के सम्मुख रख नहीं सकते। लेकिन “आधुनिकता” के नाम पर
 नामवरसिंह, “समकालीन लेखन” व “अमृत समथन” में इस
 कृते हुए साम्प्रतिक खतर को नकारत हैं, जो हेरोसन (इण्डिया द
 पोल् डबरस डिनेडस) सीगल आदि अमरीकी लेखकों की कृतियों से उभर
 कर सम्मुख आ रहा है। सग्रहमूलक जनतंत्रा की इस “आधुनिक सभ्यता”
 और उसके ‘साहित्य’ के प्रति “नामवरी” आलोचना की दृष्टि क्या है ?

यदि ‘आलोचना’ प्रमासिक मात्र प्लेटफाम है तो भी कोई हज नहीं
 कतिन “विभिन्न प्रतिक्रियाओं के द्वन्द्व” से जा सगति निमित होगी उसका
 का पूर्वाभास सम्पादक को है ? यदि यह पूर्वाभास सम्पादक को होता तो
 ‘नयी आलोचना’, ‘सघटनात्मक आलोचना’ (स्ट्रक्चरल क्रिटिसिज्म) तथा
 ‘नया विज्ञान’ व मात्र परिषय से सनुष्ट न हाकर, सम्पादक इन नवीन
 ‘सघटनीयों की ‘पूनताआ का भी’ रेखाकित करता। सत्य यह है कि
 ‘भाषा-शालीवाद विरल्पण पद्धतियों म, रचना प्रक्रिया की अवधि में,
 विचारों का भूमिका का उपेक्षित कर दिया जाता है। अमरीका में वस्तुतः
 क्रिय ‘नवरोनिवाद का आविष्कार हुआ है उसस नामवरसिंह आतकित
 सगत हैं। निश्चय ही, अमरीका को इस ‘नयी आलोचना’ या कृतीका
 स भी बहुत सी बातें हम सीख सकते हैं लेकिन यहाँ तो ‘अधानुकरण की पर
 पर प्रबल है अत खतरा यही है कि पाठक वही यह न समझ लें कि अय विधियाँ
 तो निश्चय गद, नवीनतम विधि अमरीकी विधि है और इस नवीनतम विधि
 क अधानुकरण का परिणाम यह होगा कि हमारे साहित्य पितन म सामान्य
 प्रश्ना पर (सस्कृति-समाज के सादभ म साहित्य पर विचार आदि) जो सवाद’
 होता है, वह अस्पष्ट ह। जायगा। यह स्मरणीय है कि अमरीका म भी इस
 विवरण प्रदान विधि’ से वहाँ क मभी आलोचक सनुष्ट नहीं हैं और स्वय—
 ‘एल्न टै’ जैसे प्रबुद्ध नय आलोचक न भी तथाकथित— ‘नयी आलोचना’
 का शाव समझ कर ही प्रयोग किया है। उसक सवतित निष्पत्ता म
 ‘सामान्य प्रश्ना पर भी विचार मिलता है। नामवरसिंह ~~का~~ मन्त्र है कि

'नयी आलोचना पद्धति' में निहित, वस्तुगत या अयक्तिगत 'एप्रोच' को स्वीकार किया जा सकता है, उसकी 'औपचारिक' विवरणपरकता को नहीं 'नयी आलोचना' के नवरीतिवाद से चिढ़कर, गिवागो के नव अस्तूवाचियों; पुनः सद्धातिक आलोचना का समर्थन किया है।

अतः प्रश्न मानदण्डों का भी है और पद्धति का भी है। प्रत्येक आता-चक जान या अनजान में प्रायः जानकर ही किसी विश्लेषण विधि' को अनाता है। इस विधि के पीछे उसकी जीवनदृष्टि और रचि रहती है और यह आवश्यक नहीं कि उसमें अय विधियाँ सहायक न हों। उदाहरणतः माक्सवादी विधि से यथावसर आप मनोवैज्ञानिक विधि, भाषाशास्त्रीय विधि आदि का प्रयोग कर सकते हैं इसी तरह मनोवैज्ञानिक समाज मनोविज्ञान को व्यक्ति मनोविज्ञान के साथ ही अपने अवधान में रख सकता है। जब भी हम किसी चीज का अध्ययन करना चाहते हैं तुरंत 'विधि' का प्रश्न आ जाता है स्वयं—माक्सवाद या द्वैतात्मक भौतिकवाद यदि एका दृष्टि है तो एक विधि भी है और प्रत्येक विधि से विबध्य वस्तु पर नूतन प्रकाश पड़ता है। आधुनिक' ज्ञान के विकास का एक बड़ा कारण इन विधियों और उनके लिए धारणाओं का ही विकास है।

इसी सन्दर्भ में विश्लेषण के अर्थों और मानकों के रूप में प्राचीन काव्यशास्त्र, सौन्दर्यशास्त्र आदि के पुनर्मुल्यांकन की आवश्यकता होती है। प्रत्येक युग में परम्परा का मंगोचन होता है। त्याग और ग्रहण होता है किन्तों से तुलना और सादृश्य प्रस्तुत होता है यह 'चयनवाद' (एकलक्ष्मीसिद्ध) कहा जाता है प्रयोग है—और तनाश और प्रयोग में भूतबाल का बहिष्कार सम्भव नहीं है। मानवज्ञानशास्त्राभा (ह्यूमनिटीज) में, प्राचीन शास्त्र यदि कहीं किसी विवेचन बिन्दु पर महत्वपूर्ण आलोक देते हों तो उसे वैज्ञानिक दृष्टि रखने वाला व्यक्ति कैसे त्याग सकता है?—'एकलक्ष्मीसिद्ध' वहाँ जाता है, जहाँ आप सग्रह के लिए सग्रह करें अथवा चयनवाद वहाँ होता है जहाँ किसी एक पद्धति के आधार पर अन्य पद्धतियों धारणाओं का समर्थन (इंग्लिश में) नहीं हो पाता। उदाहरण के लिए माक्सवादाल्क द्वैतात्मक भौतिकवादों दृष्टि और पद्धति के आधार पर अन्य दृष्टियाँ और पद्धतियाँ का, 'सजनात्मक उपयोग' कर सकता है उदाहरणतः विष्णोकर पांडेय ने न, भौतिकवाद के आधार पर, इसा संप्रचित पद्धति का प्रयोग अपने चिन्तन और आलोचना में किया है। इसका निश्चय वर्तमान प्रश्नों के समाधान के लिए ही तलाश जाता है और उस प्रक्रिया में भूत का अययन होता है, वहाँ उग्र

'चयनवाद' कहना अविश्वक है। जहाँ मात्र 'गान' प्रदर्शन के लिए "अभिनवगुप्त, रिविन्द, वात्सल" आदि का एवत्र किया जाय, वहाँ चयनवाद होता है किन्तु सप्रतिष्ठित विचार के लिए, मत्स्य के अनुसंधान की एक शृंखला होती है जिसमें पत्र की कला से अगली बढ़ी यतनी है, स्वयं भावस इसके सबूत हैं। प्रत्ययवादा विचारकों और विभापकर हीगेल के प्रत्ययवाद के सन्दर्भ में, विकसित 'दृष्टवा' का 'चयन' ही मात्रस न किया था क्योंकि भावस सामयिक अनुगुओं और समागो से प्रभावित नहीं थे। व मात्र नवीनता नहीं, 'सत्य' की कला में वे और इमीलिए प्रत्ययवाद के घोर विरोधी थे लेकिन वे उसी के श्रेणी 'लगता है नामवरसिंह सामयिक गुणो-अनुगु जो के गोर म अपना एगर छो रहे हैं अथवा व जानबूझ कर "फॉ" कर रट हैं।

क्योंकि विज्ञान की भाषा ताव पत्रपात आदेश, रदन, और हाय हाय से बचकर चलती है अत आलोचना का आदेश रूप वही होगा जिसमें— भावुकता न हो और जो अपने विश्लेषणपरक स्वरूप को प्रस्तावित। रामचन्द्र गुवल की शैली इमीलिए चल पती क्योंकि वह 'पत्रकारिता से बचकर (गुवल जी के पूर्व पत्रकारिता की शैली प्रबल थी) विवेचनात्मक (एनाल्टीकल) व्यक्तित्व बनाकर चलती है। लेकिन यत्र तत्र किसी भी 'गम्भीर' किन्तु 'सजीव' यत्ति का तरह वह चुटकिया लेती है चिकोटियाँ काटता है और मौज आ जाए तो भाषण भी रसीद कर देती है। लेकिन उसका मुख्य रूप विवेचनात्मक ही है। इस शैली में ध्यान कृति प्रवृत्ति या प्रतिमान के विश्लेषण पर रहता है मृत्यावन छनकर स्वत आ जाता है। इसमें अपनी दृष्टियों, पक्षपातों से ऊपर उठना पडता है और अपने निष्कर्षों के विश्लेषण करना पडता है (प्रत्येक बात पर सन्देह करा—भावस) किन्तु सन्देह और आत्मालोचन का अर्थ—सन्देहवादी होना नहीं है। इस प्रकार आलोचना का प्रामाणिक स्वरूप और उसकी भाषा विवेचनात्मक (एनाल्टीकल) ही होगी क्योंकि पाठक आलोचना को मनोरंजन के लिए नहीं कृति की विशेषताओं 'यूनताओं' के उद्घाटन सृजनकर्म से सम्बन्धित सामाजिक चर्चा (कला क्या है भाषकता क्या है कथ्य और रूप क्या है, संस्कृति और समाज में उसका क्या स्थान है आदि) के लिए पडते हैं। यह अच्छा है कि नामवरसिंह ने गुवल जी के उद्धरण से बात शुरू की है लेकिन वे यह भूलते हैं कि शिवदानसिंह शौचान और स्वयं उनकी अपनी भाषा भी गुड गुवन परम्परा की है और यह भी कि डा० रामविलास दामाँ सबत्र सरलीकृत पद्धति नहीं अपनाते। निदोघो के अलावा उन्होंने पुस्तकें भी लिखी है। (शिवदानसिंह रामेश राघव, राहुल आदि के नामों का बहिष्कार ध्यान देने योग्य है)

सजनशील आलोचना का अपना महत्व है, लेकिन अतत बुनियाद वित्तन के लिये वह कच्ची सामग्री ही साबित होती है। प्रारम्भ म प्रायः प्रभाव आविष्ट आलोचना आती है, धीरे धीरे वृत्तियों और युगो का वस्तुतः यज्ञानिक अध्ययन अनुसंधान चल पडता है अतः विश्वविद्यालयों म प्रचलित "शली" का दोष गही है, दोष आरम्भ सतुष्टि का है जो तलस्पर्शी, प्रशनाकुल और वनानिक नही होने देती है। अतिविशेषीकरण स साहित्य को जो निरपेक्ष रूप म देरा जा रहा है वह ज्यादा बडा खतरा है। वस्तुतः अपने "मुहावरे" के विकास के चक्कर म विभिन्न पानविज्ञान से अपरिचित रहना और व्यवस्थित चि तन न करना अब फगन बनता जा रहा है, "बचकाने पन" का एक बहुत बडा करना यह है।

अतः मे 'माक्सवादी आलोचना' के विषय मे पुन कुछ कहना आवश्यक है। लुकाच का कथन है कि माक्सवादी सौन्दर्यशास्त्र का विकास सम्भव है (इट्रोडक्शन टू ए मोनोग्राफ आफ इस्थेटिक्स) इससे एक ओर तो 'प्रत्ययवादी चिंतन' का प्रभाव कम होकर 'वनानिकता' बढ सकेगी और दूसरे समकालीन सग्रह मूलक समाजो को जस्टीफाई करने वाले और वस्तुतः इसी उद्देश्य के लिए उत्पन्न की गई रचनाओ—धारणाओ और आलोचनाओं का—शील भग किया जा सकेगा। आलोचना' म दस तरह की—व्यचारिक जागरूकता का कही परिचय नही मिलता।

मे आलोचना के लेखको की धारणाओ पर यहाँ विचार नही करना चाहता क्योंकि लेखको को आलोचना' म लिखना है और धमयुग या सारिका म भी छपना है अथवा जो 'सादर' उनगे रचना, मणि उसम प्रकाशित होना है। किन्तु यह क्या आकस्मिक है कि हिन्दी म सिफ दो ही आलोचक माने गये, एक श्री विजयदेव नारायण साही दूसर आलोचना के सम्पादक डा० नामवरसिंह। यह क्या आकस्मिक है कि आलोचना म जिस ग्रुप ने साम्यवाद की कुत्सित नि जा की जोर जो अब भी या तो सेठो की धलिया के चट्टे बट्टे हैं अथवा अपन मध्यवर्गीय भ्रमो के कारण कम्युनिज्म विरोध का काय बडी हैकडो से कर रह हैं उसी ग्रुप क—लेखको को विशयकर, आमनिष्ठ किया गया, 'नय लेखका म पक्षधरा' को भी लतियाया गया? क्या नामवरसिंह अनेय था कान्त वर्मा रघुवीर सहाय वगरह की व्यचारिक अमगतियों स वाकिक हैं या जानबूझ कर अपन किहा विरोधियों क निताड उद् इस्तमान करना चाहत हैं?

निराला . समसामयिक सौन्दर्य में

“अंग्रेजी कविता में सञ्जाति” नामक पुस्तक में वी० पिंटो ने लिखा है कि अंग्रेजी कविता में आधुनिक और पारम्परिक की खाई भर ली गई है, कि टी० एस० इलियट, डे० सिटवेल और सी० डे० लीविस को न ‘आधुनिक’ कहा जा सकता है, न ‘पारम्परिक’ क्योंकि इन कवियों ने आधुनिकता से सबक लेकर अंग्रेजी काव्य परम्परा का अपने में समेट लिया है किन्तु बाह्य परिवेप में अब भी सञ्जाति है जो अब भी सगति नहीं पा सकी है। अपने स्वल्प की रक्षा के लिए कविता अब भी केवल कुछ लोगों की कविता बनी हुई है। एफ० आर० लीविस का कथन है कि जनता के बिना कविता जिन्ना नहीं रह सकती। साधारण व्यक्ति कविता को नहीं पढ़ता, यह महत्वपूर्ण सत्य है।^१

किन्तु आस्ट्रेलिया में जनवरी १९६७ में होने वाले आस्ट्रेलिया और एशिया के साहित्यों में आदान प्रदान’ विषय पर परिसंवाद में कवयित्री जून्सि राइट ने आंतरिक खाई और बाह्य खाई दोनों को स्वीकार किया है। उनके अनुसार ‘पाश्चात्य औद्योगिक सभ्यता में कवि की स्थिति दुःखद है। पूर्वी देशों में कवि कम जितना सहज और सामान्य माना जाता है या कम से कम कुछ दिन पहले माना जाया था पाश्चात्य देशों में उतना नहीं माना जाता। कवि यहाँ अज्ञात होकर रह गया है। कवि को आदर निश्चय ही प्राप्त है, यानी अगर आलोचक किसी कवि को महान् घोषित कर दें तो लोग उसका नाम जान जाएँगे मले ही उसकी कविताएँ उहोने कभी न दीं हों। लेकिन यह विचित्र प्रकार की प्रतिष्ठा है। इससे कभी कभी संरक्षण भाव की गंध आती है हमें भूत चुड़ैलों में आस्था नहीं है लेकिन एक माने में उनका स्थान कवि ने ले लिया है। अधिकतर लोग मानते हैं कि कवि जीर कविता का सम्बन्ध कुछ निविड और गोपन विषयों से है। किसी गप गोप्टी में किसी कविता का उद्धरण प्रस्तुत कीजिए और फिर देखिये क्या सफ़ाटा छा जाता है। हम कविता पर भरोसा नहीं है, हमारे लिये निश्चय ही वह किसी चुनौती

या रूप नहीं है। हम डर है कि अगर हम उसे बच्चा मानने की कोशिश करेंगे तो वह हम बच्चा खा जायगी। कविता से भावात्म अपच हो जाएगा किसी न किसी रूप में हमारी बलई गुल जायगी। इसीलिए हम बिचौलिए की माँग करते हैं। हम कहते हैं कि कोई अध्यापक या आलोचक हमारे और कविता के बीच जाकर खड़ा हो।”

इससे स्पष्ट है कि बाहरी खाई व अन्तर्गत आंतरिक खाई भी अभी है और यही समसामयिक कविता की स्थिति है। इस आंतरिक खाई की पहचान ही नयी कविता, अविकृता, दिगम्बर कविता भूखी पीढी की कविता, वृद्ध युवकों की कविता, युगुत्सावादी कविता, विद्रोही कविता, ताजी और ठोस कविता के विभिन्न रूपों में सामने आती रही है। बाह्य परिस्थिति में भी उलभन इतनी अधिक है कि प्रत्येक साधारणाकृत निष्पन्न जन्म लेते ही अमूरा लगने लगता है।

निराला जी के काव्य के प्रारम्भिक दौर में, कम से कम कवि की दृष्टि से परिस्थिति और प्रकाश प्रयोजक के मध्य 'द्वन्द्व' को एक रोमांटिक 'मध्य' द्वारा 'संगति' दी गई थी जो समसामयिक दृष्टि से आरोपित लग सकती है किन्तु निराला के लिए वह स्वयं उपलब्ध विश्वास के रूप में थी। प्रश्नों परेशानियों के संकट को विवेकानन्द ने अद्वैत वेदान्त के आधार पर, सुलझा लिया था और निराला ने वही से 'अधिवास' प्राप्त कर लिया था जिसके बल पर जवन और प्रकृति हो नहीं, आधुनिक और पिछड़ी सभ्यताओं के व्यक्ति मात्र की एवता और मुक्ति घोषित हो रही थी।”

यह 'सप्रयत्न सूत्र', आज की दृष्टि से 'भ्रम' होने पर भी 'सौन्दर्य' की सृष्टि के लिए, विराट और उदात्त के प्रति उन्मुखता के लिए एवम् दूसरी

१ दिनमान १८ फरवरी सन् १९६७ ई०

२ “साहित्य की मुक्ति उसके काम में देख बढती है, इस तरह जाति के मुक्ति प्रयास का पता चलता है, चित्रों की सृष्टि होती है, पर वहाँ उन तमाम चित्रों को अनादि और अनन्त सौन्दर्य में मिलान की बड़ी कष्टा रहती है साहित्य में इस समय यही प्रयत्न जोर पकड़ता जा रहा है और यही मुक्तिप्रयास व चिह्न भी है जाति के मस्तिष्क में विराट दृश्यों के समावेश व साथ ही साथ स्वतंत्रता को भी प्रखरतर करते जा रहे हैं—

— 'परिमल की भूमिका'

आर 'प्राणमता' के अभावजय 'दगनों' के प्रति तात्पर्य के लिए भा एक सहायक उदाहरण है जिसकी अभिव्यक्ति 'त्रिषवा', 'मिथुन' आदि में और मनुष्य का विवादात्मक परतन्त्रता का विरुद्ध 'बादल राग' 'जागो फिर एक बार', सिवाजी का पत्र जसी रचनाओं में हुई है अतः दग-काल की—अतिशक्ति करने वाला इन 'दृष्ट' का बोध, स्वच्छ-दत्तावाद व मानववाद का अविराधी बनकर आया था, जिसमें अपूर्णता का निषेध था, पूर्णता का नहीं। 'जुही की कली', सध्या सुन्दरी, 'तरंगों के प्रति' गीतिका के गीत, तुलसीदास और राम का शनिपूजा में कमनीय और महान को अपने में उतारने का वह प्रयत्न, समन्त का उच्चारणों से जाहता था जो अतिम व्याख्या में निराला के गद्यों में 'कृष्णा' से "मुक्ति का व्यापक प्रयाम" था।

विशु परवर्ती प्रयोगशील काव्य में निराला जहाँ अचना और आराधना में उक्त "मिथ" के प्रति निवदन करते रहते हैं वहाँ कुकुरमुत्ता 'नए पत्ते', बला' और अणिमा—विशेषकर प्रथम दामे, अमंगितयों को वे 'अविनश्वर' से नहीं जानते हैं वह सीधे सामयिक' की कृष्णता का को प्रस्तुत करते हैं। अवयवों में अनुपात और अविच्छिन्नता खोजने वाली उनकी चेतना ऊर्जा-जानूय और विसगनिया पर ही ध्यान केन्द्रित करती है। अभिव्यक्ति का 'धायवान' रूप अस्त होता हुआ, आश्रय और ध्यय का माग अपना लेता है। वस्तुतः यही से सामयिक प्रयोगशील काव्य का प्रारम्भ मानना चाहिए।

'कुकुरमुत्ता' में ही सबप्रथम 'वात्त लापात्मक' गली मिलती है। इसी कविता में सबप्रथम प्राचीन, नवीन प्रगति अप्रगति का विद्रूप प्रस्तुत होता है। 'नए पत्ते' की 'आजकल पण्डित जी देश में विराजते हैं' में 'वीर-पूजा' के खिलाफ विद्रोह मिलता है जो नए मानव मूल्या की खोज में एक नया तत्त्व है, साधारण व्यक्ति या लघु मानव के प्रति निष्ठा अब भी गप है और यह 'भ्रम सामयिक कविता की एक धारा में गृह्यता भी है।

निराला के इन प्रयोगशील काव्य में उनके कुल्लीभाट और चतुरी 'भमार' की तरह आश्रय की अचि व्यंगो के आवरण में साफ महसूस होती है। यद्यपि पूर्वकाव्य भी निराला के लिए प्रयोग ही थे और उनमें उदात्त और सुन्दर के प्रति आसक्ति के साथ-साथ 'बादल राग' आदि में शक्ति

का घोष सुनाई पड़ता है किन्तु परवर्ती काव्य में निराला अचना-आराधना परत हुए भी भारतीय समाज की जड़ता और रीढ़हीनता की खबर मुख्यतः 'विद्रूप' से लेते हैं। प्रकृति को छोड़कर सारा परिवेग अतुल्य, असंगत और निरर्थक लगने लगता है, उन्हें केवल साधारण व्यक्ति में विश्वास और आशा का ज्वलन्मय मिलता है —

‘अधिक सोच न सका, मालूम किया जो कुछ पता है कुछ नहा, जो कुछ किया, व्यर्थ है जो कुछ सोचा है स्वप्न। कुल्ली धय है, वह मनुष्य है इतने जम्बुको में सिंह है।’ वह अधिक पता लिखा नहीं लेकिन अधिक पदा लिखा व्यक्ति कोई उससे बड़ा नहीं। उसने जो कुछ किया सत्य समझकर।^१

राष्ट्रीय नेताओं के द्विविध जीवन को देखकर निराला स्पष्ट उनके नकली नेतृत्व में सदेह करते थे। “शक्ति का विकास होने पर दूसरे अशक्त से मनुष्य भिन्न हो जाता है—भारत की जनता की मौन करणध्वनि ने दूसरी सत्ताओं को शासन के लिए बुलाया।”^२

एक ओर यह ‘मौनकरणध्वनि’ और दूसरी ओर चारों ओर फली एक्सडिटी नेतृत्व की सन्नाहति आदि द्वन्द्व न निराला की विद्रोही चेतना को दूटने न दी, अवसाद और ऊब दी जो बनावटी नहीं, असली अनुभूति थी अतः—उनका आक्रोश पाखण्डियों पर फूट पड़ता है

आजकल पड़ितजी देश में विराजते हैं
 लन्दन के ग्रजुएट, एम० ए० और बरिस्टर
 बीसियों भी पत्तों के अदर खुले हुए
 राजों के बाजू पकड़, बाप की वकालत से
 लड़ी जमींदारों को आखों तले रक्षे हुए
 मिलो के मुनाफा खाने वालों के अभिन्न मित्र
 देश के किसानों, मजदूरों के भी अपने सगे
 विलायती राष्ट्र से समझीते के लिए
 गले का चढ़ाव बोजु आजी का नहीं गया।^३

दूर ही जिसके जीवन की कथा है’ उस ‘लघु मानव’ ने अपने क्षेत्रों के सम्मुख जन स्वाधीनता के सीदागरो को देखकर और दूसरी ओर—सामा

१ कुल्ली भाट, १९३६ ई०

२ प्रभावती

३ नए पत्ते

त्रिक जड़ता का साक्षत्कार कर जो महा था, उसने अमप को प्रज्वलित करके उन्हें तोड़ डाला। असगत परिवेश के इस त्रास को कवि ने पूव हो स्वीकार कर लिया था —

हागया व्यथ जीवन, मैं रण मे गया हार
सोचा न कभी ! (वन बेल*)

अथवा

पय मैं पिता निरथक था, कुछ भी तेर हित कर न सका ।
लसकर अनथ आर्थिक पय पर, हारता रहा मैं स्वाथ समर ।
दुःख ही जीवन की कथा रही, क्या कहूँ आज जो नहीं कही ।¹

निराला म यह 'भ्रम भग' की स्थिति वास्तविक अनुभूति के रूप में मिलती है अपन ही 'प्रामाणिक अनुभव' से वह उहे मिली थी, यह 'आया-तित' भ्रमभग नहीं है। 'उही की कली' की इकाई मे विराट की स्वच्छन्द सृजन प्रक्रिया के दसन कर, अतिश्रांतिमयी चेतना भी इस 'भ्रमभग' से कवि को बचा नहीं सरी। विद्रोह लक्ष्यवेध मे असफल होकर अपने आशय को मारता है। विद्रोह म चित्तवस्ति या तो पूण अथवा कुछ नहीं" (All or nothing) का भाव रहता है विद्रोही अपन 'भोलपन' (Innocence) में विश्वास करता है और 'ममभीता' पसंद नहीं करता क्योंकि उससे 'प्राप्ति' चित्तकवरी हो जाती है जो बदले म चित्तकवरी पीड़ी तयार करने लगती है। विद्रोही का भ्रमभग स्वाभाविक होता है क्योंकि जो वास्तविक वर्णा से प्ररित होता है वह कभी सन्तुष्ट नहीं हो सकता² और जो व्यथित विद्रोह करता है वह प्रवृत्ता अथ व्यथितयों मे तादात्म्य करता है।³ इस स्थितिमें अथाप क विराधी को यदि बह नहीं मारता तो बह स्वय अपन को मारने लगता है।

निराला ने महमा आत्महत्या नहीं की किन्तु उनकी सजग चेतना ने स्वत आत्महत्या की थी धीरे धीरे अपनी एक एक डोर तोड़कर अपनी

1 सरोजस्मृति, १६०५ ई०

2 There is no salvation for the man who feels real comp-
assion' (The Pebel Allert comus London Page 52)

3 When he rebels a man identifies himself with other
men ' यही पृष्ठ 23

रोमांटिक विरोह का विषय म कहा जाता है कि उसमें पाप अं 'व्यक्ति' को अधिक पसाद दिया गया था। उसमें अव्यावहारिक 'गिबल' के लिए, पाप करने की विवगता का अनुभव था। शतान अपने स्रष्टा का प्रति इसलिये विरोह करता है कि उसे दबाने के लिए ईश्वर ने शक्ति का प्रयोग किया था। अन्वकार के इस देवता ने अन्वकार का समयन भाग इसलिए चुना क्योंकि ईश्वर ने गिबलव का ऐसी परिमापा की, जिसके द्वारा बल प्रयोग होता है। यह भी कहा गया है कि दिसाऊ बागीपन, जो रोमांटिको का विसपता थी, अन्त म इम भाव म परिणत हो जाता है कि जि ग म दपण क सामन रहेंगे और मरेंगे तो भी दपण का सामन रखकर।'

किन्तु निराला म न ता पापप्रियता है और न 'रुण यतिवा' ही मिलता है उनम बेगानगी' और हर चीज के जिगर म प्रान चिह्न भौकते चलने की भी स्थिति नहीं है किन्तु एक अकलापन और आघातित' होन का तेज अहसास मिलता है। उनका अहवार भी मौन और मरणासन्न आम आमी की दमित प्रसरता का विस्फोट था, उनम महानता इसलिये थी कि वह साधारण के असाधारण प्रतिभू थे। भीड अपन लिए ही अपनी किसी इकाई को अपनी विशिष्टता देकर उनके सामन खडा कर देता है जो यह नहीं मानते कि भीड सचेतन जीवो का समूह है। अत भारतीय रोमांटिक विरोह' का भारतीय रूप पश करता है उसम भ्रम है किन्तु यह स्मरणीय है कि साहित्य म वह उल्लेखनीय विद्रोह है। उसके कुछ पक्षो से अलगाव जरूरी है किन्तु उसने सरहपा, कबीर और सरमद से जिस तरह अपने को काट कर नहीं देखा उसी तरह हमें समसामयिक विद्रोही चितन मे (जो पूण स्वीकृति का दावा करता है) उस अस्वीकृति को नहीं भूलना चाहिए जो प्रत्येक विरोह के मूल मे रहती है और निराला तो इसलिये भी इस विद्रोहीधारा से जुडे हुए हैं कि उन्होंने सजन मे प्रयोगो मुखता का सवप्रथम परिचय दिया था। कुकुरमता और नए पत्ते क बाद विरोधी दल के सभी कवि 'अस्वीकृति' की आधार शिला पर खडे हुए हैं, इनम रामविलास शर्मा हैं, शमगर हैं गजानन माधव मुक्तिबोध हैं बेदार और त्रिलोचा हैं नागाजु न हैं राजकमल चौधरो हैं मुझे लगता है कि 'अधरे म' मुक्तिबोध निराला के ही माग पर हैं—

अब अभिव्यक्ति के सारे खतरे उठाने ही होंगे
तोडने होंगे ही मठ और गड सब ।^२

१ कामू पृष्ठ ४६

२ "चाँद का मुह टैदा है"

“अभिव्यक्ति के खतरे” निराला ने सबसे ज्यादा उठाए थे। जिस तरह कवि म उत्तम कवि कविता की ध्वनि है, उसमें निराला का ही आत्मदाह उनके प्रयोगों को वागज क फूल नहीं बनने देता। ‘मुक्तिबोधों’ का, जैसे अपनी व्याख्या सौंप कर ही निराला जी होश को अनावश्यक समझ सके और बाव प्रथम कवि चाह वह प्रथम तारमन्तक और ‘प्रतीक’ से नूतन काव्य का प्रारम्भ मानता हो अथवा ‘नयी कविता’ (१९५४) से या नये पत्ते (१९५३) से किन्तु य सब कुकुरमुत्ते’ व ही नये पत्ते’ हैं। कुकुरमुत्ते भी तरह तरह हो सकते हैं और जिस गुलाब और ‘जुही’ को निराला ने इतनी स्नेह से देखा था, उसे तो वह स्वयं छोड़कर, “गम पकौड़ी खजाहरा कपू महंगा रहा’ तथा कुकुरमुत्ते को अपना लेत हैं। टी० एम० इलियट का ‘कटा का ईट कही का राजा’ का वह पहचानत हैं। अनेक जी माइकल मयूदन्त और पत जी क नय रालाच दा की चर्चा करते हैं किन्तु यह स्पष्ट नहा कहने कि उनसे पूर्व निराला प्रयाग की काव्य के प्रवर्तक हैं, उनका परिवार के अन्य कवि भी यह नहा कहत। रूम्बा जा भी धारण हो लेकिन अन्य नये कवि निराला को प्रथम प्रयोगशील कवि मानते हैं। ‘चाँद का मुह टैड़ा’ का भूमिगत म रामगौर बहादुर सिंह मुक्तिग्राम द्वारा चित्रित सधप मग्न मनक का चित्र उद्धृत करत हुए कहत हैं कि इसमें निराला की याद उभरता है।

दिल क भीतर गम इट है गम ईट है
जले हुए ठूँठ के तन सी, स्याह पीठ है
जमीन की जीम निकल पड़ी है।

ज्यों फेई चूँटी गिलालिया पर चढ़ती हैं अगर अदर रेंगती नहीं कुछ पड़ी है त्यो मन भीतर के लेपों को छू लता है देखन भगवता है बेकार शिबता है पर पकड नहीं पाता उमक अगर (मुनिबोध)

निराला क काव्य म करणा ही नहीं है एक ‘मन्द्रेण’ भी है। और इन निराला क कारण हम हैं हृष जो बरबाद हान क बाद ही हम अन्त्या का पा सके कि हम किन्ता म बागा बनत रहे, हम एकदम ममूय बागी नहीं बन सके —

ठीक है कि हम भी तो दब गए
हम जो विरोधी थे
कुआ तहरानों में कैद बन्द
लेकिन, हम इसलिए मरे कि जरूरत से
ज्यादा नहीं, बहुत बहुत कम हम बागी थे ।

(मुक्तिबोध)

हम कुछ भी कह लकिन हम यह बोध है । यही सन्ट है । यही अन्तर्द्व द्व का कारण है । समाज भा जानता है । वह हम उन नजर स देगता है, जिससे हमारी आत्मसजगता जगी रहती है और 'हम देखे जा रहे हैं' यह ज्ञान "शहादत" के लिए हमें विवश करता है । यही कारण है कि साम्यिक कवि प्रत्येक देश में आज अभूतपूर्व बचनी से पीड़ित है वह न पश्चिम में स्वीकृत है न पूब में, न घर न बाहर । यदि निराला के विना जसो उमम ईमानदारी है तब विद्रोह की कर्मत दबर भी (यिक जीवन जो पाता ही आया है विरोध) यह सतोष रहेगा कि टूटन या तोडन वालों में हम पट्टे नहीं हैं । अ य परम्पराएँ चाहें स्वीकृत न हा पर विद्रोह का परम्परा तो माननी ही होगी ।

निराला अपने और पराय दुःख का बड़ी गहराई में मग्न हुए हैं, जो कभी कभी भावुकता में बह उठता है— मर जाना की धमकी है जिसमें सग विरोध ही रहा यह सवन्तगाँव व्यतिरिक्त की स्वाभाविक भाग है, जिस छिपाना फ्रीड लगता है लेकिन समकालीन अजनबा के विद्रोह में अपने पर तरम खान की प्रवृत्ति नहीं हैं । अनहीन सदाई और विगा भा तरह की आगा के अभाव में कवि अपने का इतिहास की अग्निमय विरोधधारा में जोड़कर और विद्रोह का प्रत्येक युग प्रत्येक व्यवस्था में कवि पद मग्न कर (क्योंकि अमंगलियाँ हमगा रहेंगी) वह विद्रोह को अपने जग विगाओं में और जगों के लिए नियति मान सता है गिनितिम का नियति ध्वस्त के सिरे पर बड़ा उतरन रहा । इस अनन्त याचना में गिन माग मानका बच सजत है इसलिए एगा विगाहा एक जागृति में जागा है वह विगा पर तरम नहा गाता लेकिन वह विराय उ । का करता है जो जस दुःख है और जा अपनी माया में न बुझ उगन नहा न है और बर्मा में उग हरी की मरे के स्वर बोना बनान है और हर एक हवा के साथ गिर गिरा है ॥

बन्त एगा तरक न म आमा अगम्युत हा जागा है बन्त एगा नररत, अमानवाजना से नररत विगाहा के विद्यमान सत्य के लिए लड़ना

बना देती है उसमें, नतिक शक्ति का तेज रहता है और 'मैं सही हूँ, य गलत हूँ गलीज है गिजगिजे है', इस अहसास से आत्मविश्वास भरता है। ऐसा व्यक्ति रो नहीं सकता, न इसे दुःख का विषय मानता है कि उसे दुःख क्यों मिला क्योंकि उसका दुःख वरण किया हुआ है, वह उस पर आरोपित नहीं किया गया है इसलिए वह न रिरियाता है न गरजता है, न तडपता है वह ज्वालामुखी की तरह नहीं फूटता, घुरादे की तरह चुपचाप जलता है। लेकिन जलन को वह स्वीकार कर चुका है उसे कोई परचाताप कोई ईर्ष्या, कोई लोभ नहीं होता। ठण्डी नफरत' जात्मवच है और सजन का गत भी। ऐसा सजन, पाठक का माथा नहीं बदलता भीतर का गुदा बल देता है। मुझे हिन्दी के किसी कवि के व्यक्तित्व में यह ठण्डी और सजनात्मक नफरत अस्सी फीसदी भी नहीं मिली है। दस बीस फीसदी ऐसी नफरत जरूर मिलती है। कुछ में तो यह पच्चीस प्रतिशत भी है ॥

निराला की चीख सच्ची है, इसलिए उसका जसर होता है, उनमें समय भी है तरस' से तरासी गई पत्थियाँ निराला में कम ही हैं। उनकी रचनाओं में, इस वनन के एक किसान की गरज और गूँज है जो न शोध छिपाती है और न अनुराग को "आउट आफ डेट" घोषित करती है। एक असली, जान पहचान कथित किसान का मन तपता है, भीगता है और ठिठुरता है लेकिन जो गडगडात बादल में उस तूफान की गरज मुनता है जा आना चाहता है, कुछ कम कभी-कभी चलता भी है लेकिन कम्बस्त फिर रुक जाता है ॥

पटकथा और समकालीन संदर्भ

नयी कविता के ताव और तेवर बढ़त रह है, एक सीमा तब बढ़त गयी हैं। इधर भीड़ की सञ्चाइयो की तरफ फिर ध्यान गया है। अभिनव कविता में कवियों की अतमु राता बाहरी हकीकत से अपन को बाटकर अपन में ही घुमक कर नहीं रह जाती बल्कि भीतरी और बाहरी अपन और पराय, जस ध्रुवा में भटकने वाली रचना प्रक्रिया का एक बार फिर नजरिण से नया रूप दिया जा रहा है कि 'व्यक्ति' और सामूहिक समानांतर नहा चलते। यही सबब है कि इधर की रचनाओं में बाहरी भुगोचता का इस तरह पर किया जा रहा है जस वे अपनी ओर भीतरा हा। निराला जी ने कहा था मैंने मैं गली अपनाई। किन्तु इसी रचना में एक दुगो भाई को दम जान और उससे आँसु भर आने की वास्तविकता को छुपाया नहीं गया है।

असलियत यह है कि बहुत कम रचनाओं में इस पद्धति का प्रयोग में सफलता मिला है। मैं की प्रधानता में रचना में आन्तरिक बसाव का अभाव अथवा आत्मालाप विस्तृत प्रताप और गान्य का साध आन्वीक व्यवहार अधिप हुआ है जो इस तरह की रचनाओं में बह उबाऊ ऊपरान्त नहीं मिलना जा साठोतरी कविताओं में बुरी तरह बढ़ रहा है। फिर भी अपन भीतर सामयिक युग के गहरे और उष्य सकेटों का उतार कर अथवा अत में सजाति बाव का विस्तृत सामाजिक और अत पर उगरी प्रतिबिम्बों में हगुग करी समय, आत्मालापपरक गलीकार को बहुत अधिप गावधान रहना खातिर अथवा आन्तरिकता और एक पुनपन में बोद्ध अंतर नया रहता। पुनपन का स्थिति में कवि भीतर मुनमुताता अधिप है और तनाव में धनना अत भाग पाग घूमन लगता है जग का बाटा खबर भरता और मुनमुताता है। नतीजा यह हाता है कि बाहरी दबावों में मनाश्रितियों की मनीषी गावार नग हा पाता और स्वभावत वास्तविकता एक अमूलन अत धारण कर लगता है। इस प्रकार की उषमन पुनरावधि और अमूलन उषत पुनपन का कारण ही अता है। अमूलन और धननाप्रता विविधों का विन रचनाकार का अत अधिप रह रह कर अन्ता पन्ता है। अन्त्या धनना प्रता विन अत अमूलन प्रता विधि अत नया है।

'पटकथा' दूसरे ध्रुव पर सपाटता^१ के बिन्दु पर पहुँच जाती है, यो शुद्धता में विधि से ही होती है—

'जब मैं बाहर आया मेरे हाथों में कविता थी—और दिमाग मे आत्मा का एक्सरे, वह काला घब्बा, जो कल तक एक गद् था मैंने सोचा और सस्कार के बजित इलाकों में अपनी आदतों का शिकार होने से पहले ही बाहर चला आया ।

यहाँ 'मैं', अपनी कथा कहने लगता है 'बाहर हवा थी धूप थी मैंने कहा आजादी ।"

एक दिन घूमिल की चेतना में भुन भुनाहट नहीं है, मानसिक घटना को सफाई से पकड़ने का रुझान है । उनका साथ दिवक्ता यह है कि वह जल्दी जल्दी 'पकड़' के चक्कर में रहते हैं । नतीजा यह होता है कि 'नाटकीयता' आजाती है जिस किसी नाटक में कोई वक्ता एक विशेष प्रभाव की सृष्टि करने के लिये विदग्ध मवाद प्रस्तुत कर रहा हो

'मैंने कहा, आ जा दो

और दौड़ता हुआ खेतों की ओर गया—

वहाँ कतार के कतार, अनाज के अक्षुर फूट रहे थे ।

मैंने कहा, जैसे बसरत करते हुए बच्चे ।

तारों पर चिड़िया चहचहा रही थी

मैंने कहा, काँसे की बजती हुई घटियाँ ।

खेत की मेड़ पार करते हुए ।

मैंने एक बल की पीठ थपथपाई ।

सड़क पर जाते आदमी से उसका नाम पूछा और कहा, बघाई' !

यह सचाई है कि 'नयी कविता' में ऐसा 'बलाग स्वर' खोजने से ही कही मिलेगा । नयी कविता के प्रगतिशील रचनाकार मुक्ति-बोध शमशेर आदि भी इस साफगोई और सरलता से काम नहीं लेते । पटकी खड़ी करने या नवीन बिम्बों की तलाश पर तब ज्यादा ध्यान दिया जा रहा था । भाषा या सा प्रयोगात्मक होने से अस्वाभाविक हो जाती थी या 'कविभाषा' (पायटिक डिवागन) का रूप धारण करने लगती थी । लेकिन पटकथा जसी रचनाओं में, सगता है भाषा की रोजमर्रा की भाषा के निबट ले जाया गया है । नयी

१ यह सपाटता प्रतिध्रुवपीड़ी (सम्पादक गणेशजी) के भी भावश्यकता से अधिक मात्रा में मिलती है ।

कविता का आग्रह कविभाषा का गद्य व निकट ले जाने पर था, अभिनव कविता में 'कविभाषा' को कविगद्य के स्थान पर 'जीवन में प्रयुक्त वास्तविक गद्य' व निकट ले जाया जा रहा है। इस वासिना की प्रशंसा होनी ही चाहिए।

लेकिन पूर्वपीढी के प्रति प्रतिप्रिया के जोश में उसकी उपलब्धियों की उपधा गन्त है। धूमिल को कविता में या 'कविताकथा' में बिम्ब प्रायः अलंकार बन जाते हैं। यहाँ सादृश्य तो है लेकिन बिम्ब में जा कुछ और होता है वह इनमें नहीं मिलता—'अनाज के अक्षुरों को बसरती बच्च कहन स अथवा चिह्नियों की बोली को कसि नी बजती घटिया कहन में बारीक बीनी नहीं है। दूसरी पक्ति में कही अधिक कामयाबी मिली है। कसि की घटिया 'एक पास डब स बजाई जाएँ' ता पक्षिया की चहचहाहट का भान हो सकता है पर धूमिल रुक कर रूप रचना में उलभना नहीं चाहते, वह 'अपनी जाच पडताल करके एक कलात्मक 'वानुनीपन को अपना कर चलते हैं—

हवा में गरदन उचका उचका कर

लम्बी लम्बा सास खींचता रहा

देर तक महसूस करता रहा

कि मेरे भीतर, वक्त्र का सामना करने के लिये औसतन जवान खून है।

यह सरलीकृत 'औसतिया जहनियत उलभी हुई स्थितिया की सारी सिराओ धमनिया खत अस्थि मास बगरह की पहचान नहीं करना चाहती और न प्रतिपक्षी विचारों के वजन का अन्तजा लगाना चाहती है। यहाँ तो 'आस्था' के लिये खाला दडबो में कबूतरों का जोड़ा छोड़ देना काफी समझा जाता है। इस तरह की सरलता से पाठक हर बात के तुरन्त फसले से, पहले ता ब्रह्म खुग होते हैं लेकिन जब वह देखते हैं कि रोटी कपडा की समस्या तो अब सिर्फ तकनीकी ज्ञान से ही हल हो सकती है तो प्रातिबोध उन्हें फालतू लग सकता है। धूमिल ही नहीं अन्य साठोत्तरी कवियों का अस्तोप और आकाश सामांय श्रान्तिवेतना में सहायक तत्व है लेकिन श्रान्ति बड़ा ही घोषवाज गल है श्रान्ति सिर्फ आधुनिक ढांचे को बदलने तक ही सीमित नहीं होती, प्रत्येक अमानवीयता या कुरूपता अथवा प्रत्येक प्रकार की असंगति के विरुद्ध निरंतर सघष हा प्रातिबोध है।

साठोत्तरी पानी का भ्रम है कि सिर्फ वस्तुपरक हा जान स काम चल जायगा। लेकिन वस्तुपरक एक अर्थ भ्रम की नष्ट करता है। व

'मनुष्य की अमगतिथो का रक्कर अध्ययन नहीं करती सरलीकृत निष्कर्षों की, यानुनी' महजे मे अभिध्यवित्त वरन लगती है। वह मध्य वग जिसका वह भ्रम दूर करना चाहती है, उसे कविता न मान कर, मात्र प्रचार कहकर टाल जाता है, क्योंकि सच्चाई अपन सरलीकृत रूप मे इतिहास समाजशास्त्र और अन्य पाना क पास रहती ही है। 'वक्तव्यता' के हलके रूप इस रचना म बहून हैं—

ससृति, गति मनुष्यता

ये सार गब्द ५ सुनहरे वादे थे

शुभाष्टम इरान् थे, सुन्दर थे, मौलिक थे।

इस तरह क भाषणा के मध्य कभी कविता भी कौघ जाती है—

' भीड़ बढ़ती रही, चौराहे चौड़े होते रह '

दरजमल, कविताहीन महज गद्य मे गहराई भरकर कहन पर साठोत्तरी पीनी को और अधिक ध्यान देना होगा। इस गहरे लेकिन बोधगम्य गद्य मे कविता गिनन क लिये मेरी दृष्टि से एक विंगप तरह की अतिशक्ति की जरूरत होती है। कवि अपने तनाव और आदगा और फफकता भाषा की सीमाआ का साहकर, उह इस तरह देखे जस वह किसी और की भीतरी हरास्त को दख रहा हा। अ तरावगवन मे 'अजनवी' न हो सकन का नतीजा यह होता है कि इस तरह की सफकाजी कविता के नाम पर मिलती है—

हिमालय मे हिन्दमहासागर तक फना हुआ, गीनी मिट्टी का ढेर है

जहाँ हर तीमरी जुवान का मतलब, नफरत है साजिग है अघेर है।

यह मरा दंग है। और यह मेरे दंग की जनता है जनता क्या है एक शब्द

मिफ एक गब्द है।

इस भाषण म यत्रतत्र कोई पत्रिन ध्यान अवश्य खीचनी हैं—

' (अपना देस) एग पड है जो ढगन पर

हर आती जाती हवा की जुवान म

हाँ ऽ ऽ हाँ ऽ ऽ करता है।

--

जो चेहरा आमनीनता की स्वीकृति में कधे पर लुक् रहा था
किमी भनभनाते हुए घाक की तरह सुल्कर कडा होगया।

“एक समूचा और सही वाक्य टूटकर, बितर गया है।”

धूमिल हाल की घटनाओं का सतही जायजा लत है और चुनाव, अकाल और ताशकंद की भावियाँ प्रस्तुत करते हैं। फिर हिंदुस्तान को का एक हमंगल के रूप में अपने सामने पेश करते हैं (यह 'देश' का मनुष्य या 'माता जी' बनाकर पेश करना रुढ़िगत है)।

इस नाटक में भी कुछ पनियाँ दिलचस्प हैं। पटकथा में 'वातावरण सृष्टि' की कोशिश भी है लेकिन इस काय में भुक्तिबोध अब भी अद्वितीय है। वातावरण सृष्टि और भाषण साथ नहीं चल सकते। फिर भी यह 'उदाहरण' गौरतलब है—

एक अजाब सी प्यार भरी गुर्राहट

जसे काई मादा भेडिया अपने छोने को दूध पिला रही है।

और साथ ही किसी ममने का सिर चबा रही है

धूमिल में तमतमाहट खूब है। दुश्मन को उग्रकी 'मंगूर' हरकतों के साथ उखाड़ने के लिये भीड़ को बोधित करने की सामर्थ्य भी कम नहीं है। वह 'फसले' तक जाते आते घात का रुक जाना या चंद टुकड़ी सुविधाओं के लालच के सामने अभियोग की भाषा में चुक जाने के, समकालीन सक्ट की नज सही तौर पर पहचानने हैं लेकिन उनकी कविता कहानी के विवरण और नाटकीय अंदाज में दबन लगती है। स्थिति का विश्लेषण न होकर, विशयणों की बोधार होने लगती हैं—

'कुछ रागी हैं कुछ भोगी हैं

बुद्ध हजडे है कुछ जोगी हैं

तिजोरियो के प्रसिक्षित गलाल हैं

आँखों के अंवे है घर के कणाल हैं

गू गे हैं बहरे हैं

वे इस बात पर ससमत हैं कि इस देश में असह्य रोग हैं और उनका एकमात्र इलाज चुनाव है।

यह विशयणपरक शली छायावादी ही नहीं, शास्त्राय काव्यों की भी परिचित गली है और अखबार भी इसका प्रयोग करते हैं। यों सटीक विशयण की खोज करना है लेकिन उसका अभाव में 'अखबारी' होने से विद्वेषीकरण तो होता है वास्तविकता का 'विम्बन' नहीं होता। सरवीर न बनकर 'बारहून' बनन लगता है।

असगतियों तीव्रतम होन पर और विकल्प अस्पष्ट होने पर, जो 'ममूहशास्त्री' हैं या 'सामाजिक इंजीनियर' हैं, वे निर्भ्रांत स्वर में एक बुनियाती तब्दीली की माग करते हैं और वे अपनी बुनियादी तब्दीली की धारणा को इतने व्यापक मानवीय और प्रायः सभी प्रश्नां के उत्तरों सहित प्रस्तुत करते हैं कि कवि के आकाश को माग मिल जाता है, भावसः ऐसा ही सामाजिक तत्त्ववेत्ता था और उसकी दृष्टि ही धूमिल की, अपने सामान्य रूप में, लिखा जाती है। यही कारण है कि 'पटकथा' 'आलोचना' में प्रकाशित हुई है।

निश्चित रूप से राजनतिक चेतना जाग्रत करन की दृष्टि में पटकथा, एक जोशीली राजनतिक कविता है। वह किसी भी कवि सम्मेलन में या राजनतिक सभा में हटकम्प मचा सकती है लेकिन आलोचना में प्रायः सतही, राजनतिक कविताएँ ही बयो प्रकाशित होती हैं ? सम्पादक, चिंतन में अनिणय का शिकार है लेकिन सज्जन के लिये जो प्रारूप या माडल वह प्रस्तुत करता है, वह प्रचारात्मक बयो हो जाता है ? एक ही कवि एक तरह की रचना 'आलोचना' में लिखता है, दूसरे तरह की धमयुग में लिखता है।

यदि किसी रचना में निम्नमध्यवर्गीय लेखक अपनी सशयग्रस्तता या असगतियों का गहरा चिन्तन करता है तो क्या वह भावसवाद द्वारा बहिष्कृत हो या उसे 'अनिवाय स्थिति के प्रतिबिम्ब' के रूप में अपनाया जाय ? क्या अणय भारतीय, नरेश महता, कुँवर नारायण सर्वेश्वर, लक्ष्मीकांत वर्मा निम्न मध्यवर्गीय चेतना के यथाथ का कलात्मक रूप में प्रस्तुत कर सके हैं ? यदि वे ऐसे न होते जैसे वह हैं तो क्या बीसवीं शताब्दी के पिछले दशक के 'मानसिक मौसम' को उसके उत्तार चढाव के साथ व्यक्त किया जा सकता था ? क्या सशय और अनिणय सिर्फ वनगत हैं अथवा बोद्धिका में सशय के लिये स्वयं हसी, चीनी और नामवरसिंह जैसे हिन्दुस्तानी साम्यवादी भी जिम्मेदार हैं ?

असलियत यह है "पटकथा" एक सरलीकृत, प्रातिबोध की रचना है। इस सरलीकरण के विरुद्ध 'आलोचना' के सम्पादक आक्षेप करते आये हैं लेकिन उनकी कविता के चयन में वही सरलीकृत सपाट मनोदशा मिलती है। साधारण व्यक्ति यह समझता है कि प्रगतिवाद, ऊपरी राजनतिक चेतना का नाम है। वह व्यक्ति और समाज के गून्तरो और अगाध मनोवक्तियों की जाँच पत्राल या अहसास को समझन के लिये कोई अणय पमाना वाजता है।

इस 'द्विविध दृष्टि' की उपज में पटकथा के कवि की उतनी भूल नहीं है जितनी सम्पादक नामवरसिंह की क्योंकि वह 'युवालेखन' के अतिविरोधी को नाफ कहने में बतराते हैं। यह हरकत पुरानी है। कुछ समय पूर्व वह कमलेश्वर-राजेंद्र यादव-मोहनराजेण के सिर्फ 'मुनादिय थे। गुरु से ही अगर सच कहना मुश्किल कर दिया जाये तो रचनाकार का आलोचना के विषय में भ्रम नहीं रहता।

लेकिन ध्रुवीकरण की तलाश में एक ओर तो 'प्रचार और 'कविता' (पूर्वप्रगतिकामी दौर की तरह) एक हो रही है, दूसरी ओर यह भ्रम उत्पन्न किया जा रहा है कि युवालेखन विशेषकर हिन्दी प्रदेश का 'युवालेखन' एकदम प्रातिनिकारी है और यह कि प्रातिनिक का अर्थ सतही राजनीतिक प्रातिनिक है। इस भ्रम से नतीजा यह निकलता है कि एक ओर तो एक गिविर में 'आंतरिकता' गहराई या भीतरीपन के नाम पर 'धुनेपन' को प्रचारित किया जा रहा है, तो दूसरे गिविर में घूमिल जस सभावनाशील कवियों की प्रत्येक रचना में सामूहिक यथाथ सबदा ऊपरी तहों को ही सूकर रह जाता है। अतः प्रतिक्रियावादी गिविर प्रगतिकामी गिविरों को प्रचारवादी, साहित्य सौष्टव से हीन बगरह विरोध देते हैं। दिलचस्प बात यह है कि प्रगतिकामी आलोचना में अक्षिण व विचार भी प्रकाशित हुए हैं जिनमें रचना को एक 'स्पष्टिक' के रूप में माना गया है। पटकथा में तरंग अलग है कथा अलग है नाटक अलग है। उगम उसी प्रकार एकाधिकता का अभाव है, जिस तरह धुनी रचनाओं में। एकाधिकता का, परस्पर विरोधी तत्वा का मानसिक सगतियों का, तथा रचनाकार में आब यत्र तन्मयता के अभाव और उलभन का कारण प्रतिभा के अभाव के अनिश्चित सम्पादक की घाँघली भी है। यह सम्पादकों का कवीला रसक को पूर्णस्वच्छता नहीं देना चाहता। लेखक के कृतित्व को हमन्द या समशील हान का कारण नहीं बल्कि प्रायः अपनी प्रकाशन-समय का यत्र पर गत मात्र किया जाता है। जिस तरह बुडुवा समाज के उच्च पदाधिकारी अपने पत्र का दायभाग करते हैं उसी तरह सम्पादक अपनी रचित सम्बन्ध और गहराता के द्वारा रसकों का गुमगाह करते हैं अथवा दब कर उन्हें बसा करना पड़ता है।

और अन्त में गिर यह कि आलोचना के सम्पादक के 'मौलम' का प्रभाव धूमिल की हानहान रचनात्मक प्रातिनिक का वही 'धुनी और धूम' में प्रकाश दे अथवा हिन्दी साहित्य का सभावनाओं से भर कवि के हाथ धोना पड़ेगा।

नव कथा साहित्य से भारतीय संस्कृति

भारतीय संस्कृति की धारणा बहुत उत्तम ही हुई धारणा है। अगर भारतीय संस्कृति का अर्थ 'हिंदू संस्कृति' लिया जाये तो अधिक सुविधा होती है क्योंकि तब वेद, पुराण, षड्दशन स्मृति और धर्मशास्त्र नाट्यशास्त्र और कालिदास की सांस्कृतिक परम्परा मूल्य और मायताओं पर ध्यान दित हो सकता है, लेकिन "भारतीय संस्कृति" का यह अर्थ 'सर्वीण' है। इसलिये स्वभावतः बौद्ध, जैन, सिख पारसी तथा इस्लाम के आदर्शों, जीवन-विधियों, मूल्यों और कलाओं वगैरह को भी शामिल किया जाता है। नतीजा यह होता है कि एक 'जनमल' या अधमल-सांस्कृतिक धारणा, "भारतीय संस्कृति" का नाम से उभरती है।

इस स्थिति में, 'यतिरेक-विधि' द्वारा 'भारतीय संस्कृति' क्या ही है, इस पर विचार किया जाए। प्रथम भारतीय 'जाति', अर्थात् भारतीयों (वर्णों, पूरापियनों आदि) से स्पष्टतः भिन्न दिखाई पड़ती है। हिन्दू, मुसलमान, पारसी इसाई या बौद्ध विश्वियों की भीड़ में, भारतीय वर्ग के रूप में तब से पहचान लिए जाते हैं (कुछ सीमाओं पर इसी जातियों का छोड़कर)। यह भारतीय चहरे के रूप साहित्य और कलाओं में चित्रित होते आये हैं— "सोनी नहीं गविका" में उपा प्रियम्बदा ने और "कृष्णकली" में 'शिवानी' इसी भारतीय चेहरे का पहचाना है। अनजाने ही कथाकारों द्वारा मुद्राओं और वनाम्पों के विवरणों में भारतीयता का वर्णन हो जाता है। गायदमी कथाकार ने यह नहीं कहा कि 'भारतीय रूप' से वह उभाता है।

लेकिन भारतीयों का अर्थात् से एक स्वतंत्र 'स्वभाव' भी होता है। विवादास्पद होत हुए भी इस 'भारतीय स्वभाव' को लक्ष्य किया जाता है। क्षेत्रीय बहिष्कार होने पर भी अज्ञानता की अवधि में—हम एक निष्पक्ष वातावरण से प्रभावित रहें हैं। यह वातावरण अगभग सारे देश में सा रहा है। आधुनिक युग के पूर्व यह 'स्वभाव' अधिक व्यापक था। कुछ दो सौ वर्षों में, पाश्चात्य शिक्षा, वैज्ञानिक चेतना आदि के कारण

इस "स्वभाव" म अय सत्या का मिथण बढ़ा है, फिर भी कभी यह मिथः सिफ शिशितो (इलीट) म ही अधिक हुआ है ।

इस भारतीय स्वभाव की प्रथम विक्षपता "भावुकता" है । समग्रत यह भावुकता सभी उष्ण देशों की विक्षपता मानी जा सकती है । एशिया और अफ्रीका क देशों म यह "भावुकता" अधिक मिलती है । अत भारतीय भावुकता की तुलना, योरोपीय स्वभाव के 'ठडपन' से की जा सकती है । इस प्रसंग म यह भी कहा जा सकता है कि भाव-ऊष्मा सामान्य जनता की विनिष्टता है । बौद्धिको म "ठडपन" या ठहराव या सतुलन अधिक हाता है, लकिन "दिमागी आँसू" से यह साफ दसा जा सकता है कि भारतीय अधिक 'भावुक' हाते हैं, भाव या रस प्रधान साहित्य इसी स्वभाव की परिणति है । लेकिन नवकथा-साहित्य म इस 'स्वभाव' पर प्रहार पर प्रहार किये गये हैं । बंगाल के शरत् चन्द्र चटर्जी की कथाआ म भी यह भावुकता मिलती है लेकिन प्रेमचन्द और शरत् के बाद का कथाकार इस भावात्मक टायप की जगह अधिक सतुलित" ऊपर से 'ठण्ड', भीतर स गहर' उत्तेजनारहित और मननगोल टायप के विकास म जान-अजनाने मदद कर रहा है ।

भावुक व्यक्ति परिस्थिति का निमम वि लेपण नहा कर सकता । वह एक "भ्रम" मे रहता है, निरथक मोह पालता है जो टूटने पर भावुक व्यक्ति को, घृणा, उदासीनता या कराम्य क दूसरे ध्रुव पर ले जाता है । कथा साहित्य म 'प्रेम' से सम्बन्धित भावुकता का पर्दाफाश सर्वाधिक मात्रा मे हुआ है । कारण यह है कि यह भारतीय सत्कृति, औद्योगिक सभ्यता के प्रतिमूल पडती है । "भारतीय सत्कृति एक दीघ साम ती समाज दवस्था म विकसित हुई है जिसम "भाव' के लिये पयाप्त स्थान रहता है । स्वाभी-सेवक, म ता-पिता, पिता-पुत्र आराध्य आराधक प्रकृति मानव आदि रिस्तो म मात्र 'मुद्रा' (रूपया) ही निर्णायक नहीं होती वल्वि 'भाव' भी निर्णायक होता है । इस "भाव' को बनाय रखने क लिये कवि कबिता लिखत हैं (रामायण भक्ति के पद रीतिकालीन प्रेम आदि) कलाकार चित्र बनाते हैं और संगीतकार गाश्बत प्रेम के गीत गाते हैं लेकिन यह भावात्मकता", औद्योगिक-तकनीकी युग मे विशेषकर पू जीवादी प्रतिष्ठाना म अयाग्यता' और विद्वानपन मानी जाने लगती है । सम्ब धो का "सातत्य' समाप्त होता है और सम्ब धो की मानवीयता मुद्रा परक सम्ब धा म बदल जाती है, प्रतियोगिता और

१ एगियाई होन पर भी चीनी लाग उतने भावुक नहीं होते ।

पय-विषय हा प्रधान हा जाता हैं, "मूल्यो" के स्थान पर 'मुद्रा' धरेष्य हो जाती है।

इस मानव मूल्यहीन वातावरण में 'नवीन' कथाकार वह है जो इस 'भाव की हत्या से उत्पन्न स्थिति का चित्रण करे और "नवीन" सबंधों को पहचान ले। यही कारण है कि राजद्र यादव की एक कहानी में (एक बटो हुई कहानी) नायक विवाह के वाद बधन महसूस करता है और स्वच्छन्द प्रेम की लालसा के कारण, अपनी प्रेयसी से कहता है कि विवाह एक दूसरे को "बोर" करने का विधान है। इसी तरह 'हास्य रस' में ज्ञानरजन ने विवाह प्रक्रिया को हास्यास्पद रूप में चित्रित किया है —

"अगर प्रेम से छुटकारा मिल गया है, तो इसमें दुःख की कोई बात नहीं है। दरअसल, मुझे समझ नहीं आ रहा है कि क्या किया जाए अथवा क्या किया जा सकता है। मेरी पत्नी मतुष्ट और निश्चिन्त है और उसके मिल हुए चेहरे से मुझे प्रसन्नता नहीं हो रही है। यह खिला हुआ चेहरा और कुछ नहीं, विषय का गव है। यह स्पष्ट है कि मैं घाटा खा चुका हूँ और मुझे पराजित करने वाला मेरा साथी तत्काल हर चीज की मांग करने का अधिकारी हो गया है।'

सा प्रश्न 'स्वच्छन्दता का है विवाह इस स्वच्छन्दता में बाधक है इमागि यह सब ऊहापोह है। स्वतंत्रता आधुनिक व्यक्ति की मूल विशेषता है और "भारतीय-ससृष्टि" का सम्पूर्ण व्यापहारिक प्रयत्न इस स्वतंत्रता को बतव्यो में बसने पर रहा है, (पित ऋण, धर्मिऋण आदि)। स्वच्छन्दता में व्यक्तित्व का विकास मनमाने ढंग से हो सकता है बधन में "टापट" बल सजने हैं। यही सबब है कि भारतीय ससृष्टि के अनुगामियों में स्वतंत्र व्यक्तित्व सिर्फ यत्र-तत्र ही मिल पाते हैं। 'भारतीय ससृष्टि' वासना को अनुगामित करने और परिवार की व्यवस्था के चलाने के लिए विवाह को अनिवार्य करती है किंतु इस व्यवस्था में स्वच्छन्दता से वरण का अभाव होने से नवान कथा साहित्य उसके विरुद्ध विप्लव कर रहा है।

यह प्रयत्न बस्तुतः औद्योगिक तकनीकी और पूँजीवादी साम्यता के

१-अग्निमा का कथा विभाषक।

२-पूय काल में स्वयंवर की परम्परा थी, पर वह कभी जनप्रचलित प्रथा नहीं रही। अतः 'भारतीय ससृष्टि' में यहाँ अप्रचलित प्राचिन विधि से ही लेना चाहिये।

लिए दशकियों को तयार करने का साहित्यिक आयोजन है और साथ ही इसके पूर्वजावधो रूप का विरोध भी हो रहा है

सामंती घेरो म मनुष्य का बंधने का एक उपाय यह था कि "असा माजिक" समझी जाने वाली अनुभूतियों और भावनाओं को गुप्त रखा जाए। मसलन पुरानी कथाओं में प्रेम के बाद विवाह आवश्यक है (फिल्मों में अब भी यही भारतीय परम्परा चल रही है) या यह कि वासनाओं का वणन निषिद्ध है, उनका एकांत भोग हो तो हो पर उसे गुप्त रखा जाए। इस "भारतीय प्रवृत्ति का पर्दाफास, नवीन कथाओं में बहुत हुआ है। बजनाओं या अवचेतन मन की विवृतियों का वणन नए कथा साहित्य की विशेषता है। 'अपना भरना' और 'रीछ' नवीनतम कथा प्रयत्न उदाहरण हैं। 'अपना भरना' में गंगाप्रसाद विमल ने एक ऐसी पत्नी का अंकन किया है जिसका पति एक "बकरी" स रत करता है या उसे इस तरह का भ्रम होता है। प्रत्येक पति किस तरह भीतर ही भीतर अपनी पत्नी से अचकर या तो बाहर प्रेम प्रसंग खोजता है या विवृति तक पहुँच कर 'पशु रति' करता है यह एक आम प्रवृत्ति है। नतीजा यह निकला कि विवाह प्रथा घातक है। "रीछ" में दूधनार्थासिंह मन में छिपे हुए रीछ का कलात्मक वणन देते हैं। इस मन के रीछ से सभी पीड़ित हैं लेकिन किसी में भी साहस नहीं जो "भारतीय सभ्रति" के बंधनों को तोड़कर स्वच्छ जीवन जिए क्योंकि सामाजिक सम्मान विवाहवादियों को ही प्राप्त है। सरकार ने नियम बताया है कि तलाक सम्भव है लेकिन इसमें भ्रष्ट भी तो बहुत है अतः भीतर ही भीतर छुपता रहता है।

"ऐसा प्रेतों का विश्रोह" शीघ्र लस में कमलेश्वर ने स्वच्छता वाशियों की अराजकता पर कटाघात किए हैं। मरुत पर भारतीय सभ्रति के बंधनों का विरोध स्वागत योग्य होना पर भी उन अराजकता तक नहीं पहुँचने देना चाहिए यह भावना भी ठीक है। लेकिन कमलेश्वर ने अराजक आधुनिकों के इस अधीन का स्मारित नया किया कि प्रेम सम्बन्धों की स्वच्छता की मांग अभी तक गतहा रतन पर ही हुई है। आधुनिक समाज में बंधन से उत्पन्न घुटन का वणनता तो बुरा जमकर की है लेकिन यह बहुत कम सोचा गया है कि सम्बन्धों का अस्थायित्व परिस्थिति सम्बन्ध है वह "गाँवत समा" नहीं है जो मनुष्य को सभ्रति या परमेस्वर में अनिवार्य मिलती है। यह भी नहीं सोचा गया कि विवाह और स्वच्छता सम्बन्ध में दाना विवृत्य अना-अपनी सुगीयों उत्पन्न करती हैं। वर्तमान में स्वच्छता में

व विकल्प की असफलता की ओर ध्यान खींचा है। उधर साम्यवादी देशों में भी विवाहविधि उतनी असफल नहीं हो सकी क्योंकि वहाँ मुक्त प्रतियोगिता पर समाज सघटना नष्टा की गई। 'सहयोग' के आधार पर वहाँ सामाजिक रचना की गई है। लेकिन इस 'विकल्प' की ओर नव्य कथाकार ने ध्यान ही नहीं दिया और अगर सहयोग की स्थितियों का विश्लेषण कथासाहित्य में हो तो "भारतीय सस्कृति" के इस 'पुराने' सत्य को स्वीकार किया जा सकता है कि प्रेम में भोग और त्याग दोनों की मगति होती है। यानी प्रेम सबधों के भीतर मानव मूल्य रहते हैं, प्रेममात्र वासना नहीं है। प्रेम का सारा प्रपञ्च, मनुष्य का खड़ा किया हुआ है, जिसमें केवल ऐन्द्रिय स्तरो की सतुष्टि ही नहीं है, मनोवैज्ञानिक स्तरो की सति भी शामिल है।

अतएव ऐयाश प्रेतों के विद्रोह में जो अतिवाद है वह विला सोचे सन्न विराघ की निशा में बढ़ते चलना या नजर न आ अघापन है। प्रेम की समस्या कितनी गभीर है, -सके लिए ज्या पाल साज का सबसे पर निदग्ध पढना निशाप्रद हो सकता है। प्रेम, प्रमी को अपने व्यक्तित्व के निरन्तर 'परोक्षित' होने का सक्क सताता रहता है। मैं दया जा रहा हूँ (I am being looked at) यह प्रतीति प्रेमिका और प्रमी को एक दूसरे के प्रति सावधान रखती है। उन प्रेम में भाग और प्रेम के स्तर के अतिरिक्त उनमें एक आपसी इम्तहान भा चलता रहता है वा विग्रह का कारण बन जाता है। वासना का पत्रा डीला जाने का अत में यह 'इम्तहान' ही बाकी रह जाता है। इस 'परस्पर सूत्र परीक्षण' से वधना नामुमकिन है इसलिए 'स्वच्छन्द प्रेम' का समाधान कुछ राहत दे सकता है लेकिन उसमें इतनी उलभनें है कि फिर आदमा शाति के लिए 'याकुल' होन लगता है और यह शाति तभी मिल सकती है जब प्रेमियो में एक दूसरे को सतुष्ट करने की स्पर्धा हो। इस प्रकार का प्रेम, उत परीक्षण को भी शीडा में डाल सकता है।

इस तरह भारतीय सस्कृति में जो आरोपित विग्रह और दमन है उसका विरोध यदि भारतीय सस्कृति का ह्रास है तब अवश्य नवकथा-साहित्य में वह मिलता है। लेकिन यह भी तो सम्भव है कि पश्चिमी देशों, विशेषकर अमरीका की तरह ऊब कर पुन प्रेम को एक मानव-मल्य मान लिया जाए और उस अराजकता से आदमी थक जाए जिसकी आज व्यथ वधना को तोडने के लिए एक सीमा तक आवश्यकता भी है। सहयोग के आधार पर नया समाज जब बनेगा तब पुन भारतीय सस्कृति के पुराने प्रेम मल्य रचना लगेगे। इस में रामचरित मानस में चित्रित प्रेम इसीलिए प्रिय लगता है।

रामचरित मानस के रूसी पाठक राम साता के एक अलखण्ड प्रेम को

ऐसा प्रेम राजाभा या शासकों की ही बपीतो नहीं है साधारण व्यक्ति भी, इससे प्रेरणा ले सकता है। लेकिन प्राचीन प्रममूल्या में, जो 'सामती' तत्व है ("पति" शब्द स्वयं सामती है, 'पिता' शब्द भी, क्योंकि ये 'पत्नी' को 'रक्षित' और पुत्रका 'पोषित' मानते हैं) उह छाडा जा सकता है।

इसी तरह 'भारतीय सस्कृति में अथ मानवीय सम्बन्धों की 'स्वीकृति' भी ध्यतिवादी प्रतियोगी आधुनिक समाज की 'अस्वीकृति' में बदल रही है। रमेग बंधी की एक कहानी में पत्नी के छोड जाने पर नायक अपने अबोध शिशु को शराब पिलाता है। लेकिन यहाँ भी नए सबधों की तलाश है। नयी कहानियों में पिता माता, अध्यापक आदि गुरुजनों के प्रति विद्रोह मिलता है। यह भी स्वच्छ दत्ता की प्यास है। भारतीय सस्कृति में बले पिता माता, सतान को अपने अनुरूप ढालना चाहते हैं लेकिन नयी पीढी भटकाव का खतरा उठाना चाहती है। वह किसी तरह का जकुग नहीं चाहती वह गुरुजनों से अधिक दोस्तों को मानती है। कविता और कहानी में यह 'समान धर्मा मिश्रवाद' कल्पित नहीं एक वास्तविकता है। नवशिक्षित किशोर अपने मित्रों की सहायता से जम सकता है, तरबकी कर सकता है अतः माता पितादि "काल्पू" लगने लगते हैं। धरम में सुविधाओं का अभाव होता है अतः विद्रोह और बढ़ता है। बड़ों की अगर पूछ होती भी है तो तभी जब पगन वगैरह का लोभ हो या प्रभाव का या अथ किसी प्रकार की सुविधा का। भीममेन त्यागी की पगन कहानी इस प्रवृत्ति की ही परिचायक है।

मानवा रिश्तों की पुरानी धारणाएँ तो टूट ही रही हैं अस्तित्व सबधों सबालो पर भी आधुनिक कथासाहित्य भिन्न रत्न अपनाता है। भारतीय दगन और धर्म के सम्मुख अस्तित्व सम्बन्धी प्रश्नों का कोई सबक नहीं है। यहाँ हिन्दू हो या बौद्ध या मुसलमान-अस्तित्व के ऊपर एक महाअस्तित्व स्वीकृत है, जिसमें लय होना ही मोक्ष है। लेकिन आधुनिक यक्ति इस महा अस्तित्व को कल्पना मानता है। उसके लिए 'ईश्वर मर गया है। आस्था का तब आधार क्या होगा? इस प्रश्न के उत्तर की चिन्ता आधुनिक को नहीं है क्योंकि 'महाअस्तित्व' के बिना भी अस्तित्ववाद असा तत्वचा" मिल सकता है और 'सीमाओं के क्षेत्र' (बाइर सिबुएंगस) में जाकर जीवन की असलियत जानी जा सकती है अथवा एक 'अनपहचानी स्थिति' में भी रहा जा सकता है। रवीन्द्र कालिया की 'धवना' कहानी इस स्थिति का उगाहरण है।

उसे भी भातूम नहीं कि मन सिवच कहीं है और उसका नम्बर क्या है और शुकोज कहीं रखा है, क्योंकि मरी हा तरह न यह कपरा उसका है न

नौकर। न ड्रिगिंग टैबिल और न रफीजटर। दरअसल इस घर का हमें बहुत कम ज्ञान है।

यह अनिश्चय, चोजा और हालात की पहचान का अभाव, एक अनाति बनना हम लूटे जाने का है बुद्ध इस तरह का भास, या मृत्यु आसवा, विव शता, गतव्य का गप और उलभन यह सब स्वीकृत भारतीय सस्त्रुति की दृष्टि से त्याग्य है क्योंकि हमारे दर्शन में आस्था है विद्वान् है मजिल निश्चित है आत्मा का स्वरूप निश्चित है तथा साधना का माग निश्चित है। नया कथा में हम 'निश्चितता का विरुद्ध विद्रोह है। यह 'आरापित निश्चय' प्रदेक व्यक्ति को साचन नहीं आता, व्यक्ति का भीड़ में बदलन लगता है।

दरअसल हम घर का हम बहुत कम ज्ञान है', इस समसामयिक स्थिति में आधुनिक विचारधाराओं के परस्पर विरोध पुरानी मान्यताओं की सफाई के अनाति के आघातों, हर बात पर सदेह का प्रवृत्ति आदि ने स्थितप्रज्ञ या निश्चयात्मक बुद्धि का एक भौंकर में पटक दिया है, अतः "विकृतव्य विमूढता" ही नवानतम प्रवृत्ति हो गई है, हम सबलों में जी रहे हैं, उत्तरा में पुराने लागे जाते हैं। यह स्थिति है।

इस दृष्टि से जीवन का देखने पर वह विसंगतिपूर्ण या हास्यास्पद लगता है अथवा वह एक उन्मत्तवानी सा प्रतीत होता है। काफ़ी की कथा निया में जीवन की इन विसंगतियों और विडम्बनाओं का खूब मजाक बनाया गया है। अवधनारायणसिंह के अनिश्चय में उक्त निश्चयहीनता का ही एक रूप है।

प्रायः कहानियों में इस तरह की स्थितियों का चित्रण से यह पता नहीं चलता कि ये ज्ञानात् किसे परिस्थिति की गड़बड़ी का कारण हैं अथवा यह मनुष्य जीवन की प्रकृति ही है। सत्य यह है कि आज का व्यक्ति इन स्थितियों को 'दहधरे का दण्ड' भी मानता है और यह भी कि ये वहीं समाज रचना, गिम्पा वगैरह की असंगतियों से भी उत्पन्न होत हैं। परेश की 'कुछ कहा या उसने' कहानी में यह बात देखी जा सकती है। लेकिन सिद्धांत के अथहीन वह में तथा दूधनारायणसिंह की सफाई चेहरा बना जाओ की कहानियाँ में भारता की गुन की बना और रागेयराधव की गदल और 'ऐसाग मुद्दे' एवम् कमरेवर रागेय तथा राजद्र यादव की अनक कहानियाँ को पढ़कर लगता है कि सकेत दार्शनिक नहीं परिस्थितिजन्य है। और जित्त

१ कमरेवर की राजी कहानी आराम (कहानी जून, १९६६) तन्मयी और कलात्मक यथाशक्ति का, एक अच्छा उदाहरण है।

तोमा तक सफट, बाहर के हातात की बेधरुणियों म है उस तोमा तक आरमी उते दूर कर सक्ता है। साथ उते दूर करत न नित ही वह अपने माध्यम से सबके अविषय, सफट और प्राप्त का वर्णन कर रहा है।

भारतीय भाषाभा के तय संगत म जिग दु ग का मणन है, यह सामता ध्यवस्था से आधुनिक औद्योगिक तकनीकी ध्यवस्था का आर बड़न के कारण उत्पन्न हुआ है। नवीन परिवर्तन क प्रति माय चनना क अनुकूलकरण क प्रयत्न म, कहानीकारा का योगता कम गहा है। उधर इन औद्योगिक सम्भता के कारण भी सफट उता न हुआ है एक पूण प्राचीन मूयध्ववस्था गष्ट हा रही है—प्राचीन ससृतियों क चिथडे हा रहे है। स्मरता, विद्यधी तकनीक, स्थायी मानव मूल्य और भावपरक कला क आधार पर निमित्त भारतीय ससृति क प्रचलित आचार विचार रीति रिवाज और ममानाएँ ध्वस्त हो रही हैं लकिन मरी दृष्टि, म भारतीय ससृति का "मूठ तत्व" धोती-जुता नहीं है, न मग और सत्यनारायण का मथा है न भजन पूजन है न दक्क और पूवजा की पूजा है, न नुमाज आरती उसका अमल रूप है साम्य वेदान्त, बगरह भी विचारा क सापान मात्र है उमका अमली सत्व निम्न। ऊध्वगति, अघकार से प्रकाश की ओर गति की प्ररणा है। श्रेय और प्र। "शेनों" का अभ्युदय जोर समन्वय है। दम्भ और पलायन भारतीय ससृति नहीं है, न सृष्टियों का नाम भारतीय ससृति है—राजा पुरोहित स्वामी सबके स्थायी रिता का नाम भा भारतीय ससृति नहा है। चावल, गोस्त, मसाला डोसा इडली और आचार को भारतीय ससृति नहीं कह सकत। हमारे पास जो कुछ श्रेष्ठ है और यरेण्य है सिफ बही भारतीय ससृति है जो काल के आगे दप क साथ खडा होकर वह सबे कि मैं अमर हूँ। जो परिवर्तनगीठ है वह ऊपरी है। स्थायी तत्व सजन चेतना है जो वेगो पुराणा तत्रो कलाकृतिया पुस्तको आदि म हैं, लकिन प्रत्यक "सजन" को किस तरह ग्रहण कर यह "द्रष्टा" पर निभर करता है। मानवचेतना, उच्च सधय करने के लिए सबदा भारतीय ससृति के श्रेष्ठ तत्वो की ओर उमुख होती रहेगी। 'भारतीय ससृति' की 'ऊँचाई' और 'गहराई' उसकी इस मूल प्रवृत्ति म है कि प्रतीतिमात्र ही सब कुछ नहीं है, उसके भीतर जो सत्व छिपा है, उसे खोजो। विज्ञान मे भी प्रतीति और सत्य का यही स्वरूप मिलता है ऊपर से ठोस लगने वाले पदाय के भीतर परमाणु प्रवाह" रहता है। अपने (मानवीय रूप) म भारतीय ससृति वस्तुत मुक्ति' या स्वच्छन्दता की ही धारणा है—अत यदि आधुनिक कथा साहित्य म मध्यकालीन या प्राचीन

बचनो और घेराव विरुद्ध सघष है ता उमे "अभारतीय" नही कहा जा सक्ता । "अभारतीय" उसे तभी कहा जाण्गा, जब प्रकाश की शोध बन्द होने लगेगी, सांस्कृतिक दीपशिखा बुझने लगेगी, मनुष्य प्रतीतियो में ही उलभकर रहने लग जाएगा अथवा वह प्रकृति और समाज को मानव के हित के अनुकूल बनाने का प्रयत्न बन्द कर देगा । किन्तु हमारा कथाकारो में तो अद्भुत सजीवता है उखाडने की शक्ति वाला ही जमा सक्ता है । एक सवथा जीवन सामाजिक प्रयोग की कामना 'अभारतीय' नही हो सक्ती, इस प्रकार असली भारतीय सस्कृति मनुष्य की स्वच्छता की साधना में है । यह आजादी समाज व्यक्ति आदि प्रत्येक स्तर पर होगी और स्तर और व्यक्ति एक नही, अनेक हैं, बहा स्वच्छता में अराजकता न होकर, दूसरा की स्वच्छताओ का आदर भी उत धारणा में स्वीकृत होगा । अतः दूरगामी दृष्टि स तो सतयुग' की अवतारणा के लिए ही यह विराट प्रयत्न हो रहा है लेकिन सत्य का माग सीधा नहीं होता । उसमें बड़े भटकाव होते हैं और ये भटकाव भी आदमी का प्रामाणिक अनुभव ही देते हैं । कोर उपदेशो और कृतियों के पालन से मर्त्य की खोज अगम्य है अतः 'नचिकेता' और 'बाजिद अली शाह' दोनों मानवात्मा की पहुचा या प्राप्ति को ही आलख है । स्वयं कृष्ण जिस 'यागिराज' भारतीय सस्कृति के सर्वोच्च प्रतीक हैं जो भौतिक और उच्चतर मानसिक जीवन में एकसूत्रता स्थापित करने जोर अखण्ड कमयोग का उपदेश देते हैं । परम स्वतंत्रसिद्ध (बीटस, हेली तथा अवागाद साहित्यिक इती के आधुनिक संस्करण हैं) की साम्य मूलक और महज जीवन पद्धति भी भारतीय सस्कृति का ही अंग है । भेदभाव तथा कृत्ति जब जत्र प्रवस हाती है तब तब यहाँ क्रांति द्रष्टा उत्पन्न होते रहे हैं 'आधुनिक नव लेखक' इसी क्रांतिकारिणी भारतीय परम्परा के ही अंग है । उनका 'निवासन या आत्मनिर्वासा' उसी कूडिबिरोधी 'सतत क्रांति चेतना' का अंग है, जो सवदा अत्याय पर आधारित स्थापित व्यवस्था का शत्रु होती है । अतएव भारतीय मा और समाज के 'आयाक' के लिए मैं नव कथाकारों का प्रयत्न अभिनन्दनीय मानता हूँ । सस्कृति की खोल को उतार कर उसका भीतर के 'अमृत' के अनुसंधान के लिए यह आवश्यक है कि 'भारतीय सस्कृति' के नाम पर सामंती मूल्यों, अंधविश्वासा, मानव विरोधी रीतियो आदि का डट कर विरोध हो तभी सवथा नवीन समाज व्यवस्था में नूतन और प्राचीन का विरोध गायत हो सकेगा, अन्य कोई पथ नहीं है नाय पथ विद्यते ।

सामयिक सकट और विद्रोह साहस

साहित्य सृष्टि और समाज में पिछले डेढ़ दो दशकों में बाहरी और भीतरी टकराहट का विनिर्गम रूप सामने आया है। हम इस अर्थ में अपने को भाग्यशाली कह सकते हैं कि हम बड़ी दिलचस्प शताब्दी में जी रहे हैं। विज्ञान की अद्भुत उत्थिति इसी अवधि में क्षितिज छू पाई है इसी अवधि में जनको दश सुप्तमहादीपों में आजाना हुआ है। निर्माण और सकट के तरह तरह के परिणाम सामने आए हैं। इसी अवधि में जहाँ शप सप्तर में 'आइडियालाजी' के कारण उत्पन्न अंतर्विरोधों से हम परिचित हुए हैं वही चीन और उसके समर्थक तत्वा में जाइडियालाजी के जाघार पर ही अफीम के नसनाशक नशे की जगह एक अभूतपूर्व सकल्पशक्ति का उदय हुआ है और विकल्पपीडित जनतंत्रों और समाजवादी दशा के बौद्धिकों के लिए अब यह एक नयी चुनौती बन गया है—क्या विकल्प से सकल्प को पराजित या अनुनासित किया जा सकता है? क्या चीनी विद्यतनामी हवा को एशिया के अवरद्ध प्रस्त और यग कोटरो में सुरक्षित समाज रोक सकेंगे?

और उधर एशिया—अफ्रीका के देशों में वृत्ता अमरीकी प्रभाव धारणावाद का विरोधी है। विश्वविद्यालयों में मानव विज्ञानों में अमरीकी अनुकरण अपरिवर्तनकारी चिंतन और सत्य को बिना किसी परिप्रथय के टुकड़ों में बाँटकर किया जानेवाला अध्ययन इस अनुकरण की विशेषता है। प्राति नही 'एडजस्टमंड' ही इस प्रवृत्ति का रहस्य है। 'आजानो' गण के अर्थ में इसका ध्यान केवल थोड़ी व्यक्तिगत स्वतंत्रता पर ही है यह ऐसे समाज की कल्पना है जिसके पर और पट मूख और भूखे हा लविन जिस पर चट्टा अमरीकी हो और तेवर—तेवरा की क्या जरूरत है तेवरता प्रतिबद्धता से उत्पन्न होते हैं।

और ऊपर से विश्व विज्ञान का भय—मसृष्टिवत्ता टायची चाप रण
कि हम और अमरीका यदि एक नहीं होने ता चीन विभवुद्ध बना दगा
और तब यह नान जो हमारा कविता और चिंतन का बाधक रहा है हमारा

प्रम और पराक्रम का अखाड़ा—वह कुछ मदाघो की मृत्यु-कामना या विवृति से, उबलत तजाब, गस और आग की लपटों का मेहमान बन जाएगा ।

इस पहली-जसी स्थिति में बौद्धिक उलभन में है, और स्रष्टा इस उलभन भरो नजर से परिचिन है । उसने इसीलिए अपन का बेगाना' और 'शहर-बंदर घापित कर दिया है । भीतर रहना असगत लगता है—बाहर रहना व्यथ' लगता है, लेकिन स्वीकार किस करें—नकाबों के पीछे क्या है यह तो नकाबपाश स्थय नहीं जानते । क्योंकि जन्म लेने के साथ ही नयी खाल की जगह समाज नयी नकाब उगाता है । इन उतारना सम्भव ही नहीं लगता इसलिए एक्कम सबको 'नामजूर करा । अस्वीकारो और अपन में जियो आउट सायडस ॥

साहित्य के अग्रिम दस्ते में इसीलिए अधता तथा अधेर का चित्रण अधिक हुआ है । प्रत्येक आत्महत्या अधकार से ही शुरू हाती है, सदह से ही इलान पर लुक्कना साथक लगता है । अत आतरिक असगतिया की खाज, सामयिक साहित्य की विशयता रही है और दूसरी दृष्टि से यह 'आत्म-अनुसंधान भी कहला सकना है । हर एक बड़े काम के पूव आदमी अपन को तौलता है, जब रेखायें समानान्तर न हों एक दूसरे का काट रही हों सब कुछ अस्पष्ट-अपरिभाषित और अपरिचित हाता जा रहा हो, सामने बड़े ध्यवित्त, सामने के पणथ और घटनाय विशृ खल और बमानी लगने लग, तब इस स्थिति में बहुत समय तक (डेढ़ दसक) रह लेने पर कौन निणय कर कस कर किस आधार पर करे ?

उधर सतही स्तर पर जीनेवाला सादा आदमी आज भी सधय करता है । यह घर में गाँव गली में लडता है सरकार में लडता है देण के दुस्मन में लडता है—उत्सवा में मस्त होता है प्यार करता है खाता-पीता है स्वप्न देखता है और सपनों के लिए ही सटता हुआ मरता है । मरने के बाद भी औसत आदमी की खुली आँखों में सपन हाते हैं काई भी यह सब औसत आदमी के पास जाकर उसकी मरणात्तर आँखों में देण सकता है ।

ससकीर का दूसरा पहलू भी है जो अब उपेक्षा का विषय बनता जा रहा है । यह पहलू उम प्रतिगड आदमी का है जो गेबमड सम्प्रणय के सनकियों को पुराने यराग्यवानियों की औलाद कहता है जो मनुष्य की भावनाया का अपमान करते थे और माथ ही उगी मनुष्य का निया पाते थे । यह आदमी कटा है कि जीवन का घाट अपन में काट

न हो, किन्तु जीन की निलम्ब इच्छा जीवन का सायक बनाने के लिए हम अभिशप्त कर चुकी है। यह आदमी जीवन का इकहरा नहा मानता सकुल मानता है—एक लहर का सागर मत समझो सागर लहरों का सघात है, द्रन्दा का अनवरत उत्सव। अतः प्रतिकूल के विरुद्ध पराक्रम ही जीवन है। बेगाना बन कर तमाशा देखना भी तभी सम्भव है जब अधिकतर व्यक्ति तमाशा कर रहे हैं और उस तमाशे को वास्तविक समझते हों।

इसलिए यह व्यक्ति 'विकल्पबोध' के बानजुद सकल्प को आत्मपरीक्षण का विषय बनाता है। वह जानता है, यह सामयिक सकट कोई पहला सकट नहीं है। सामयिक सकट की विशेषता यह है कि यह सभावनापूर्ण है। यह खोखला सकट नहीं है। हमारी आज की असंगतियाँ बाँझ नहीं हैं इसलिए विश्व विनाश से बचने के लिये कुछ बेगान भी अपना से सहमत हैं। सहमति के ये स्तर एक नहीं हैं अनक हैं 'स्वीकृति' का यह रूप अस्वीकृतिवादी भुला देना चाहते हैं। 'आधुनिकता' इन सहमतियों के स्तरों को स्वीकारने में भी है। 'अस्तित्व का अर्थ केवल होना नहीं है विकसित होते रहना भी है।

सारी सांस्कृतिक विशिष्टताय उस आधुनिकता से टकराती है, जिसमें देग काल रहित धारणामानव का चित्रण हाता है जो हर देग में एक सा ही होता है। इसके विरुद्ध वास्तविक आदमी किसी देग और काल का हाट-मास का और चतनायुक्त व्यक्ति होता है—उस 'जपन' सकट को निलम्बित कर देखना-समझना पडता है, सामूहिक स्तर में स्वर मिलाकर गाना पडता है उसका दिल बनकर धडकना पडता है। अपना पक्षपातो, अपनी पूव कल्पनाओं को विसर्जित करना पडता है। असली आदमी को उसके वस्तु में होने वाली प्रक्रियाओं में समझना पडता है। प्रक्रिया से खीचकर व्यक्ति की नियतिमात्र का चित्रण गलत है अनाधुनिक है और विशिष्टता और आधुनिकता की इस टकराहट और समीकरण में हम विशिष्टता का स्वरूप और महत्व इसलिये नहीं समझ पाते क्योंकि हम बगानपन को एक पूर्वाग्रह या केवल 'मूड' के रूप में लेते हैं। इस धारणा से चित्त रग जाता है, जो यह भ्रम उत्पन्न करता है कि हम केवल आत्म विश्लेषण कर सकते हैं दूसरों को न समझ सकते हैं न दूसरों की भावनाओं-आकांक्षाओं के गुण और परिमाण का अंदाज लगा सकते हैं। 'भ्रममग ह्य' इमम मन्तेह नहीं किन्तु कौन से नये भ्रम उत्पन्न हुए हैं इस ओर ध्यान नहीं जाता। इम स्थिति में स्वयं 'भ्रममग की स्थिति एक भ्रम बन जाती है।

अनुभव से यह भी सिद्ध नहीं होता कि जो व्यक्ति और समूह मोला में पल रहे हैं उनसे भ्रममग व्यक्तियाँ या समूह श्रेष्ठ हैं अथवा यह कि पि तभी

रणा म भ्रमों पर विजय प्राप्त कर ली गई है। पश्चिमी योरोप के नीले जैसे निपेणवादी विचारको स नाजियो ने सामूहिक हत्या का पाठ पढा, जबकि नीला का मत यह नहीं था। दूसरी आर, अमरीका में आज भी 'सकल्प-सक्ति' अधिक है और अपनी समृद्धि की रक्षा के लिये, पिछड़े दशा में परिवर्तन कामना से उत्पन्न सिद्धांतवादिता के विरुद्ध अमरीकी चिंतक 'एडजस्टमेंट' या वग सामञ्जस्य का 'भ्रम प्रचारित कर रहे हैं। साथ ही यदि पिछड़े देश अमरीकी स्वार्थों के साथ 'एडजस्ट' नहीं करते, तो उन्हें इस भ्रम से प्रेरित किया जाता है कि अमरीकी 'एडजस्टमेंट' का विराध गलत है।

इसमें सन्देह नहीं कि विचार-दशन या सिद्धांत व्यवहार में अतिवाद स प्रस्त हो जात है क्योंकि प्रत्येक 'आइडियालाजी' एक प्रबल सवेग उत्पन्न किये बिना स्थितिशीलता में परिवर्तन नहीं कर सकती। किंतु सत्य यह भी है कि पिछड़े देशों में विभिन्न स्तरों पर तीव्र परिवर्तनों की जरूरत है जो बिना किसी 'आइडियालाजी' के सम्भव नहीं है। 'आइडियालाजी' का उ म परिवर्तन क लिये होता है और 'मनाराज्यो मुखता' (यूटोपिया) वस्तुगत स्थिति का परिणाम है विचारका की सनक मात्र नहीं। पश्चिमी देशों में यूटोपिया के प्रति पूणा है, क्योंकि व विकास की कई मजिलें पार कर चुके हैं और दो-दो युद्धों के बाद उनके भ्रम टूट चुके हैं। स्पगुलर औद्योगिक सभ्यता के ह्रास की करण क्या कहता है और साहित्य और सस्कृति के क्षेत्र में औद्योगिक सभ्यता की अपेक्षाकृत असफलता के कारण यह प्राचीन साहित्य और सस्कृति की ओर सतक भरी दृष्टि से दखता है। किन्तु अमरीका में इस प्रकार का भ्रमनाग नहीं हुआ, फिर भी एक विनाग-आशका से वह पीडित है। और जो है वह बना रहे सार प्रयत्न इसी दिशा में हैं।

पिछड़े देशों के पीछे सस्कृति और साहित्य की परम्पराय हैं। आज के बन्त से ग्रन्थों के धीजे उनमें मिलते हैं उत्तरो के संकत भी। जीवन के अनवरत स उनमें चित्रित हुए हैं—एक निरंतरता के प्रवाह में बन्तते आदमी की तम्वीरें उनमें सुरक्षित हैं। सकटों के क्षणों में बार बार पुराना समाज गुजरे हैं और हर बार आदमी न परिस्थितिया पर अनिम म्याह्या में विशय प्राप्त की है। इसलिए पिछड़े देशों में आज भी यह भ्रम बना हुआ है कि आदमी सभी बाधाओं पर विजयी होगा जब कि पश्चिम और एक नीमा सव क्यामतवादी सवको में गुण से ही यह विश्वास रहा है कि क्यामत करीब ही है। इसी विपरीत भारत जगे रणा में का-व्याध अधिक गम्भीर रहा है। यही बात की सत्रादार गति बलित की गई है। बाल के किसी क्षण में

गम्यताय तत्र भी हो सकती है किन्तु जीवन का ताप नहीं हो सकता। और महाप्राण्य भी हा जाय ता भी पुा सट्टि होगी। इग निरंतरता-बोध' क बल पर ही यही गकटा का सामना किया गया है। बाध अस्तित्व स अलग नहीं किया जा सकता क्योंकि बोध प्रक्रिया म अस्तित्व ही बोलता है। अत जब पित्त अस्तित्व विरोधी हाता है तब अधिग स्वस्य चित्तन को मांग हाती है। और यही आदृष्टियाओंकी क प्रकाश का जन्म है। किन्तु शाश्वत दग भाति आदृष्टियाओंकी हाग स्यायों का क्षिपते है।

कामू ने 'रिबन म इस गकट का सल्लसर्पि यणन किया है। 'त्राति' (Revolution) गवग सत्कार बनाती है, यथा १७८६ की मासीया राज्य त्राति अपया १६१७ की बालाविष राज्यत्राति। प्रथम न भूजीवाणी जनतत्र की सट्टि की दूगरी ने एकता की तानागाही कायम की। किन्तु 'विद्रोह एक जनत प्रक्रिया है यह अन्तविरोधो का अनु हाता है और व्यवस्था अपने गम म अन्तविरोधो का रगती ही है। अत कामू के अनुसार लख को त्रातिकारी तही विनाही बनना चाहिए। क्योंकि सत्कार बनत ही त्रातिकारी लम्ब मरपाय का प्रारम्भ का जायगा और जा लक्ष्य लेगा नहीं करता वह सताया जाता है। फिर विनाह होता है।

विद्रोह को इतन गम्भीर रूप म, एग निरन्तर प्रक्रिया क रूप मे हिन्दी के आधुनिक साहित्य म नहा लिया गया क्योंकि बौद्धिकता के नारे बुल 'होने पर भी हिन्दी म बौद्धिकता अभी प्रारम्भ की स्थिति म ही है। फिर भी 'त्रातिकारी' प्रगतिवात् और एडजस्टमटवादी जनत-त्रवाद-दीने के विरुद्ध 'विरोह' के स्वर अत्याधुनिक साहित्य म रूपायित हुए हैं। आज का साहित्य किसी भी विचार व्यवस्था म बंधना नहीं चाहता। यहाँ तक कि 'फ्रीमवक' के रूप म भी वह किसी विचार-व्यवस्था को नहीं स्वीकारना चाहता। उसम परिवर्तन की तीव्र पुकार है और जडता का तो वह णत्रु ही है। यह शुभ है किन्तु विद्रोह म जिस समय' पर कामू बल देता है उस पर ध्यान नहीं दिया गया। और हमारा विद्रोह भावुकता म उसी प्रकार परिवर्तित हो जाता है, जिस प्रकार 'त्रानिवादी साहित्य भावुकता से प्रारम्भ म नहीं बच पाया था।

इसके सिवा 'विद्रोह समझौता स्वीकार नहीं करता। 'ब्रुटस यदि रोमन जनतत्र के णत्रुओ को नहीं मारता तो वह अपने को मारता'—विद्रोह का यह अवश्यम्भावी परिणाम होता है। पूण अस्वीकृति की स्थिति मे या तो णत्रु का वध हो अथवा आत्मवध—जय कोई उपाय नहीं है। तभी आत्महत्या का प्रान आता है, जिसकी शूँज कहानीकारों और कवियों म सुनाई पती है। किन्तु

हिन्दी के 'विद्रोही' साहित्य में विद्रोह इक्हरा है। सार्वत्रयी नहीं है, वह 'पसल्लिप्सा से बुरी तरह पीड़ित है। जीवन के सत्रिय क्षेत्रों में वह विद्रोह सत्रियता में परिणत नहीं हो पाता और न वह लेखक में आत्महत्या' का साहित्य ही भर सका है। फलतः यदि नातिवादी साहित्य सकीणता से पीड़ित हुआ, तो 'विद्रोही साहित्य' समझीते से प्ररत हुआ है। स्वभावतः स्थितिगल या रतिवादी तबके विद्रोहियों को त्रिय करन के लिये प्ररतुत रहते हैं और प्रायः सफल होने हैं।

'विद्रोह' में थम विभाजन नहीं चल सकता कि 'हम केवल लेखन' में विद्रोह करेंगे 'साधारण लोग' जीवन में विद्रोह कर। साधारण लोगों में 'मून्स' के अनुकरण की प्रवृत्ति उतनी नहीं होती जितनी कम के अनुकरण की। विद्रोह' धरि करे निषेध' पर आधारित हाता है तो निषेध सवदा हत्या' में परिणत होगा। हिन्दी का निषेधवाद' तो मौखिक और 'फगनपरक' अधिक है। यहाँ एक भी ग्रुप' ऐसा नहीं है जो वस्तुतः तजस्वी हो अतः विद्रोह त्रियता और अत्रियता' तक ही रह जाता है। यह आस्मिक नहीं है कि हिन्दी के विद्रोही साहित्यकारों में सवाधिक कमनीय और बल्लड' लोग हैं फलतः उनका काव्य यनावटी हो जाता है। भीतरी ताप के अभाव में साहित्य कागज का फूल बनता है। नये गीपकी की तो बाड आ जाती है किन्तु केवल सहना' और सहने की स्थिति का भोग हुए और कुहरे की सट्टि करता है अग्नि की नहीं। यह स्मरणीय है कि कामू कही नहीं कहता कि विद्रोह एक धारणा नहीं है मात्र अनुभव है। वस्तुतः अनुभव और धारणा को अलग करना सरल नहीं है।

यदि विद्रोह दगन पर विचार किया जाये तो जिस तरह काम ने उसे त्राति से अलग किया है वह सम्भव नहीं लगता। विद्रोह और त्राति की समस्या वस्तुतः यत्ति और ममूह की समस्या है। अराजकतावाद क्यों असफल हुआ? इसलिये कि व्यवस्था के बिना समूह नहीं चल सकता। किसी तरह 'नान' विचारों की व्यवस्था के बिना विकसित नहीं हो सकता। अतः विद्रोह-दगन का वास्तविक रूप त्राति का त्रिरोधी नहीं होता। क्योंकि त्राति जब व्यवस्था में परिणत होगी तब विद्रोह वरकितव रूप में सत्रिय रह सकता है और यदि कोई त्राति विद्रोह के दमन का माग अपनाती है तो उसी दगन से वह आततायी बन जाती है। एकदलीय गाननों की असफलताओं का एक कारण उनकी स्थितिगलता है वास्तविक अनुभव या सपाय की उपला है— 'विद्रोहियों' की यह बात नहीं है। किन्तु विद्रोह और त्राति दोनों मानव

स्वभाव' की बमजोरिया को यदि पट्टयत्र समझ बढ तो बहना होगा कि विद्रोह म समय और धय का अभाव है, यानी विद्रोह बोध ही एकांगी है ।

'साम्यवाद ही एक ऐसी विचार व्यवस्था है, जिसने इस "मानव स्वभाव" में व्यापक परिवर्तन के लिये यत्ति और समूह के सभी 'द्वन्द्वों' की समाप्ति के लिये व्यापक कार्य किया है । इस सम्बन्ध में यह भी ज्ञातव्य है कि किसी विशाल जन-आन्दोलन की प्रक्रिया में ही मानव-स्वभाव में गुणात्मक परिवर्तन हो सकता है । साम्यवादी आन्दोलन इसका एक उदाहरण है । साम्यवाद की उपलब्धियाँ उसकी कमियों की तरह 'असाधारण' हैं अभूतपूर्व हैं । दिशा सही है अवरोध और सक्टा के विरुद्ध सघष आवश्यक है, किन्तु इसके लिये केवल कमियों को देखकर, दूसरे ध्रुव पर जाकर, पूर्णनिषेध की पुकार, विद्रोह में समय के अभाव की चोटक है । इस देश को यह सुविधा है कि अ-य देना के 'प्रयोग' इसके सम्मुख हैं, अतः दूसरे देना की भूलो से, 'आत्महत्या और सामूहिक हत्या' के माग से बचकर, व्यक्ति और सामूहिक प्रयत्नों द्वारा 'समाजवादी जनतन्त्र' को सफल बनाने की सम्भावनाय सम्मुख है । यह भी पूर्णनिषेधवादी दृष्टि से एक भ्रम है कि 'तु' जसा कि कहा गया है कि सभी 'भ्रम' त्याज्य नहीं हो सकते । अतः भ्रमों में भी 'वरण' करना पडता है । आत्यंतिक दृष्टि से तो स्वयं जीवन भी एक भ्रम ही है निरर्थक भ्रम कि 'तु' इस दृष्टि से तो सिवा आत्महत्या या स-याम के अ-य कोई रास्ता नहीं रहता । और यह आत्यंतिक दृष्टि साम्यजनिक' नहीं हो सकती सावभौमिक नहीं हो सकती, अतः विद्रोह भी दो प्रकार के हो सकते हैं । वास्तविक विद्रोह—जिसमें जीवन और समाज की असंगतियाँ के विरुद्ध सघष एक अनवरत प्रक्रिया के रूप में स्वीकृत होता है और प्रयोजन होता है 'पूर्णता' । और व्यक्तिगत या व्यक्तिवादी विद्रोह में 'सनक' ही प्रक्रिया होती है, और 'सनक' ही प्रयोजन होता है । सामयिक साहित्य और सस्कृति में इसी सनकी विद्रोह की मात्रा बढ रही है मूल्यों की सन्नति का कारण एक यह भी है । विधि' के बिना 'निषेध' की धारणा परस्पर विरोधी बंधन है । प्रयोजन के बिना परिवर्तन की मांग अराजकतावाद है अतः सामयिक साहित्य में 'बौद्धिकता' का स्वरूप 'पराय बोधा' से पीटित है । बिना स्वबोध के स्वतन्त्र मन्त्राति और विद्रोह केवल समझौते में ही परिणत होंगे, स्वबोध साहस—कामू के गन्धों में समय (Restraint)—की अनुमति ही वास्तविक आत्मबोध या आधुनिक बोध है ।

रेखाचित्र और रिपोर्टाज

हिन्दी की अपेक्षाकृत कम प्रचलित विधाओं में सस्मरण रेखाचित्र, रिपोर्टाज, यात्रा-साहित्य आदि को अधिक महत्व प्राप्त नहीं हो सका। वस्तुतः प्राचीन साहित्य में काव्य को जिस प्रकार सर्वाधिक महत्व प्राप्त था, और उसी को लेकर सिद्धांतों का जिस प्रकार निर्माण हुआ उसी प्रकार हिन्दी ही नहीं अन्य भारतीय भाषाओं में भी काव्य और तत्पश्चात् कथा को ही अधिक जनप्रियता प्राप्त हुई। आज भी यही स्थिति है। हिन्दी की सिद्धांत-वादिता अधिकांशतः 'काव्य' को आधार बनाकर प्रस्तुत होती रही है अथवा इधर कथा-उपन्यास की चर्चा अधिक हो रही है। गोष्ठियाँ, परिसंवादों और विशिष्ट व्याख्यानां में भी काव्य और कथा का ही ऊहापोह अधिक होता है स्वभावतः अन्य विधाओं के लेखक उपक्षिप्त अनुभव करते हैं और इन विधाओं को साधारण प्रतिभाएँ ही प्राप्त हो पाती हैं। कभी-कभी अन्य विधा विशेषज्ञ इन अप्रचलित विधाओं में भी कुछ लिख लेते हैं किन्तु हिन्दी में इन विधाओं में अभी तक गम्भीर प्रयत्न नहीं हुए हैं। आलोचना की एक भी अच्छी कृति इन विधाओं पर अभी तक प्रस्तुत नहीं हो सकी है, फलतः यदि इन विधाओं को लेखक यह कहते हैं कि हिन्दी में कवि कथाकार और आलोचक अन्य विधाओं का विकास नहीं देखना चाहते तो इस आरोप में सत्य का अंश अवश्य है।

एक दृष्टि से किसी साहित्य की समृद्धि और व्यापकता का पता इस तथ्य से चलता है कि उसमें कितनी विधाओं में उच्चतम कोटि का साहित्य विद्यमान है और यह भी कि उसके साहित्यशास्त्र या सिद्धांतिक आलोचना में व्याप्ति कहीं तक है? हिन्दी का इस सिद्धांत-पण्डितों के द्वारा अभी तक इतना व्यापक नहीं बन पाया है कि उसके द्वारा इन कम प्रचलित विधाओं का परीक्षण हो सके। अतः अप्रचलित विधाएँ हमारे सम्मुख इस प्रकार की कुछ चुनौतियाँ प्रस्तुत करती हैं। सिद्धांत-शास्त्र केवल सारतत्त्व (Essence) पर ही आधारित होकर नहीं चल सकता क्योंकि वह दान की तरह केवल 'मूलतत्त्व' पर विचार का अभ्यस्त होने के कारण सम्पूर्ण और सतही बन जाता है।

सारतत्ववादी दृष्टि से साहित्यमात्र की विशिष्टता, विचार भा और संवेदनाओं की कलात्मक अभिव्यञ्जना है। स्पष्टतः इस महा-न्यायि में रेखाचित्र रिपोर्टाज भी आ जाते हैं किन्तु इससे साहित्येतर और साहित्य के भेद प्रस्तुत हो जाने पर भी कुछ स्पष्ट नहीं होता। वस्तुतः प्रत्येक विषय अपने मूल में एक जीवन-दृष्टि—एक परिप्रेक्ष्य छिपाए रहती है। वास्तविकता के 'चित्रण में परिप्रेक्ष्य से चित्रण वितर्कता आती है अतएव काव्य कथा नाटक से रेखाचित्र रिपोर्टाज-संस्मरण आदि में जो चित्रण बहिष्कृत है उसका कारण लेखक का परिप्रेक्ष्य परिवर्तन है। स्वयं रेखाचित्र और रिपोर्टाज आदि के मध्य इस परिप्रेक्ष्य-अनुबन्ध को देखा जा सकता है और केवल इसी आधार पर इनकी विशिष्टताओं और भेदों को समझा जा सकता है। काव्य रूप की समस्या मात्र बाह्य विभाजन नहीं है, अपितु विधास्थित दृष्टि या परिप्रेक्ष्य का अनुसन्धान है।

कम प्रचलित विधाओं और काव्य कथा नाटक में मुख्य अंतर यह है कि उपन्यास काव्य आदि की तुलना में रेखाचित्रादि वस्तु-सम्पूर्णतावादी दृष्टि लेकर नहीं चलते। महाकाव्य और महानाटक तथा उपन्यासों में वास्तविकता को उसकी पूर्णता में विम्बित चित्रित किया जाता है जबकि रेखाचित्रादि में एक स्थान पर स्थित होकर (Positional) वस्तु या व्यक्ति को देखा जाता है। रेखाचित्रादि 'यतिगत, तथा समष्टिगत' जीवन की सभी धाराओं, सभी कालक्रमों और सभी प्रश्नों समाधानों एवम् प्रवृत्ति का नहीं देख सकते। सत्य और तथ्य की सागोपागता (Totality) इन विधाओं में नहीं मिलती। कम से कम हिंदी की अपेक्षाकृत अप्रचलित विधाओं के विषय में यह कथन सही लगता है।

दृष्टि के अतिरिक्त दृष्टिप्रेरक तत्त्वा—मनोबगो उद्दयों और भावावेगों (Impulses) की भाषा, विस्तार और गम्भीरता की दृष्टि से भी अप्रचलित विधाओं और काव्य कथादि में अंतर उपस्थित हो जाता है। रेखाचित्रादि में लेखक की सम्पूर्ण चेतना (Total Consciousness) समाविष्ट नहीं हो पाती, 'नायद' इसीलिए यह साहित्यकार उत्तम महत्त्व नहीं देना चाहते। परन्तु इसीलिए इनका विनिष्ट महत्त्व भी सिद्ध होता है क्योंकि समुच्च अतिरिक्त सुन्दर सरोवरों, लघु वीचिविलासमय सरिताओं और किसी प्रस्तर या पल्लव पर चमकती एक बूद का भी अपना अन्तिम सौन्दर्य होता है। 'नायद' 'लघु' हमारे जीवन के अधिक निवृत्त प्रतीत होता है अतः महत्ता का अभाव होने पर भी ये लघुविधाएँ परिचित संसार का परिचित पद्धति पर

भाव्या करती हैं। अपन अस्तित्व की नग्नता और लघुता समभवत भी ये विधाएँ साहित्य और जीवन का एक अपनत्व देती हैं। परादपन का अभाव, आवक का अभाव और 'अतिरिक्त' मर्यादा—कल्पनागत ऊहापोह का अभाव इनकी उपलब्धि है।

कम प्रचलित विधाआ म सम्मरण, रेखाचित्र और रिपोर्ताज परम्पर निकटतम विधाएँ हैं। मस्मरण म भावात्मकप्रियता अधिक कायरत रहती है उगाहरणत पहित बनारसोदाम चतुर्वेदी की 'मस्मरण' नामक पुस्तक मे पहित शोधर पाठक आदि पर लिगित मस्मरणा मे प्रियता' लेखक के चित्त की व्यक्तित्व की उन जीवन स्थितिया पर केद्रित कर देती है, जो उसे प्रिय हैं, पम है। अत मस्मरणों का पन्ने समय लेखक व व्यक्तित्व का भी अध्ययन हाता चलता है। हिन्दी म ऐसे मस्मरण बहुत कम मिलते हैं, जिनम समयमाण व्यक्त का तटस्थ रमरण किया गया हो। इसका कारण यह है कि दिवगत व्यक्तिया के विषय म भारतीय धारणा अप्रिय पक्षा की चर्चा की मृतात्मा के प्रति असम्मान समझती है। राग-द्वेष से रहित 'शव' को यहाँ परम पवित्र माना गया है और जो उपस्थित नहीं है उस व्यक्त की सना 'शव' है। 'शव' क प्रति सम्मान-भूण दृष्टि का अर्थ यह है कि व्यक्त पूण नहीं होता, कोई वृत्ति पूण नहीं होती। इसलिए जीवन-मत्वा म सहायक पक्षो और मूल्यो का स्मरण ही विषय है। प्राचीन काल से 'परम्परा' के प्रति जो यह दृष्टि रही है वही मस्मरण लिखने समय लेखक के मन म समाई रहती है अत भारतीय मस्मरणो म गुम पक्षा का ही उदघाटन अधिक होता है जानने पर भी कुत्सित पक्षो का उल्लेख अवाछनीय माना जाता है।

रेखाचित्र मस्मरणो से अधिक तटस्थ अ बन है। रेखाचित्र' शब्द से तो लगता है कि इस विधा मे केवल व्यक्त या वस्तु या स्थान का शब्दचित्र रहता है। मूलत यह चित्रकला के क्षेत्र की प्रवृत्ति है, जहाँ रेखाआ द्वारा व्यक्त या वस्तु का आभास प्रस्तुत किया जाता है। रखाआ व चित्र मे रग अनावश्यक होते हैं इन्गी तरह शब्द क माध्यम से अ कित चित्रों मे भाव की ऊमा अनावश्यक है। किन्तु रेखाआ से चित्र बनात समय व्यक्ति या वस्तु के प्रति—एक उमुषता आवश्यक है। उसी प्रकार साहित्यिक रेखाचित्र म व्यक्ति या वस्तु के प्रति एक राग उमुषता अनियाय तत्व है। बाह्याकृति अ बन के लिए वण्य व्यक्ति या वस्तु म कोई विगिण्टता लेखक को आकर्षित करती है। यह विगिण्टता आकृतिगत ही नहीं आचरणगत अभ्यासगत (आत्म सम्बन्धी) स्वभावगत और पद्धतिगत भी हो सकती है अत प्राय **जीवन**

म प्रचलित और स्वीकृत प्रणालियाँ। सभिय अवधिगी व्यक्तित्व म बुद्ध विम
 धरणा दिमाई पडती है तब यह रसायनिक व योग्य बनता है। "यह व्यक्ति
 बनने म एक 'बैरेक्टर' है मह रेगायनिक के योग्य है,—इस प्रकार के कथन
 प्राय गुनाई पडते हैं। फिर भी सामारण म सामारण व्यक्तित्व म बुद्ध अदि
 तोषणा होगी हो है। प्रत्येक व्यक्ति इस अथ म अद्वितीय होता है और इस
 हिस म एक सामान्य साध के भीतर इना हुआ हान पर भी प्रत्येक व्यक्ति
 कुछ रारा पर विचारण हा व कारण रसायनिक का नियम बन सकता है।
 उदाहरण, कथाभा म रेगायनिक का बहुत अधिक प्रयोग होता है। प्रत्येक
 उदाहरण व द रेगायनिकमक स्तर बणिक वस्तु या व्यक्ति की धानी देने हैं।
 रेगायनिक द्वारा वस्तु और व्यक्ति सवाक हा उल्ले हैं, उनको असाधारणता
 स्पष्ट होगी है अत रेगायनिक प्रचलित और स्वीकृत साँगा व मध्य व्यक्ति
 व गौरव का गो व और आश्चर्य का यदिय्य और महिमा का आवसन
 या जाता है। रेगायनिक मह सिद्ध करत है कि प्रत्येक अस्तित्व म सामान्य
 और विविष्ट ही एक सगति रहता है। इस प्रकार एक बहुत बडा सत्य रेसा
 यनिक सत्य अनजार ही हमारे सम्मुख प्रकट करता है।

रेगायनिक म उपयुक्त तटस्थता और उन्मुक्तता की सगति जितनी
 अधिक होगी, उतना ही यह सफल होगा। तटस्थता का अथ रचि का अभाव
 महा है। 'तटस्थता का अथ है कि हम व्यक्ति' को अपने साथ जुड़ी—
 निश्चिन्ताओं-परताओं से ऊपर उठकर—एक सौम्यपरक दृष्टि से देख सकते हैं।
 इससे व्यक्ति की विलक्षणताएँ एक सौम्य विषय के रूप म प्रस्तुत हो जाती
 हैं। इसका यह अथ नहीं कि कथ्य वस्तु या व्यक्ति व प्रति हमारे मन म कोई
 राग नहीं होता। राग होता है पर यह आवेगन या भावुकता बनकर रेसा
 यनिक की स्थिति म हम सम्मोहित नहीं कर लेता। तटस्थता और उ मुखता
 की सामान्य स्थितियों के भीतर रेसाचित्रलेखन की रुचिमी मूल्य और
 जीवन दृष्टियाँ भी कायरत रहती हैं उतका सौन्दर्यबोध भी सलभ रहता है
 अत एक ही व्यक्ति वस्तु और स्थान पर विभिन्न प्रकार के रेगायनिक मिलते
 हैं। विशाल भारत के "घड़ीद अक" म घड़ीदो पर लिखे गये रेसाचित्रो म
 महाकाव्यियों के सम्पु-जन और आलेखन म यह दृष्टि कायरत है कि घड़ीद
 महामानव थे, वे मानवता के उद्धारक तथा सवस्वहोमी थे अत उनको साधा
 रण चाल डाल रूप हावभाव, चेष्टादि उनके विकट प्रमों के परिचायक
 निर्देशो या चिह्नो का रूप धारण कर लेते हैं। एसा लगता है जैसे यदि उनका
 रेखाचित्र भिन्न होता ता वे ऐसे विकट कर्मा नहीं हो सकते थे और यह सत्य ह

किं हृद् सकल्पी व्यक्ति को शरीर रचना चाहे जसी हो, उसकी चितवनि और आन्धाल म कुछ अजीब आवरण आ ही जाता ह । गठन, गति सं रूप पाता है । रेखाचित्र इस बाह्य गठन आदि को ही अ कित करता है, वह 'गति' के साथ सम्बन्ध जोडकर कारण-काय परम्परा अपनाकर विश्लेषण नहीं करता अपएव रेखाचित्र प्रतीतियों का अवन है ऐसी प्रतीतियों का जिनके कारणों की चेतना रेखाचित्र-लेखक के मन म होनी है पर वह उसको व्याख्या नहीं करता । वह परिणाम का देखता है । उसका ध्यान 'सृष्टि' पर है तथ्य पर नहा कि वह इस प्रकार की ही क्यों ह इसमे अथवा क्यों नहीं ह ?

कुछ रेखाचित्र व्यक्ति या वस्तु की विलक्षणता के रोचक अंश पर ही अधिक ध्यान देते हैं, यथा सुरेशनाथ दोक्षित के 'पण्डित जी' मे अथवा बाबू गुलाबराय क 'नापिताचाय मे । कुछ लेखक व्यक्ति के भीतरी उपकरणों पर अधिक ध्यान देते है यथा वदावनलाल वर्मा के 'हनू' मे । यह स्पष्टत 'दृष्टिभे' है । कही केवल बाह्य आकृतियों और प्रतीतियों का आकलन हाता है जस भगवतारण उपाध्याय के का टुनिया म । कुछ स्थान का गन्दचित्र प्रस्तुत करने है जस सुहृदय क 'राजी क प्रपात' तथा रासबिहारीलाल के 'हर शेर गोलने हैं' मे । यह लेखक 'हय' क साथ अपनी दृष्टि का सादात्म्य करना है एक सी द्यरोधात्मक तटस्थता के साथ । मानवप्रमी प्रवृत्तियों पर सर्वाधिक ध्यान देकर रेखाचित्र बनारसीदास चतुर्वेदी न लिखे हैं जस नवीन जो पर उनका एक रेखाचित्र है । यह स्मरणीय है कि स्मरण और रेखाचित्र की विधाएँ एक दूसरे म समाविष्ट होती चलती हैं । इन दाना म भेदर तत्व निप भावात्मकता की मात्रा का है—स्मरणा म भाव लम्बक का पयाप्त मात्रा तक अनालोचक बनाये रयता है, रेखाचित्र म उन्मुखता जथवा रागात्मक स्पग म त्र से ही काम चल जाता है ।

रेखाचित्र व्यग्यमया चितवत्त म भा लिसे जाते हैं और शस्त्रहीन, अजग्लि सी द्यबाधक स्थिति म भी । य दाना स्थितियाँ एक ही दृष्टि मे मिली भी रह मकती हैं । धार गनुता की मानसिक स्थिति बनाकर कितली उडाने की मानसिक दगाआ म भी रेखाचित्र लिसे जा सकत हैं तकिन ऐसी दगा म राग चित्रित व्यक्ति म न हाकर त्रैक की धारणाआ म प्रतिबद्ध होता है । मेरी जानकारी म हि नी म पूण वज्ञानिक स्थिति म निहित रेखाचित्र एक भी नही मिलता । वस्तुत रेखाचित्र मानवप्रमी विधा है एक बिनाप प्रकार की सगनु-भूति और सादात्म्य इमक त्रिग अनिवाय है । कहेयागत मिथ्य प्रगकर न त्रधारण जनो पर दीप जस गल वने कृति म अनेक रेखाचित्र प्रस्तुत किद

है, यही मानवीय सहायुमूर्ति व कारण साधारण जन विगिष्टता प्राप्त करते हैं। रामयण कीपुरी व 'गेहूँ और गुनाव' में भी यही प्रवृत्ति है। बड़ब बना रसी के उपहार में हास्यरसात्मक गन्धि है। हास्यरस व रसका व लिए रेखाचित्र व क्षेत्र में असीम सम्भावनाएँ हैं या वेदव काका, निभय बरखान सात चतुर्वेदी, घोष, बुल्हट आदि न पद्यात्मक रेखाचित्र प्रस्तुत किये हैं और उम आन राघव है।

रेखाचित्रों में चित्रण की प्रपानता हाती है सस्मरणों में विवरण अधिक हात है। सस्मरणों में प्रसंगों और वपाआ का प्रयोग हाता चलता है। यदित का विवरण और उमम वण्यव्यवित की विगिष्टता या उपलब्धि पर प्रकाश प्रवेशण सस्मरण की प्रचलित विधि है जबकि रेखाचित्र में लगदी शली में रूप अभिव्यक्तिवारन नप तुल गन्धी का प्रयोग अपिन हाता है अत रेखा चित्र सस्मरण से वही अधिक बडे कलाकार की अपक्षा करता है। सस्मरण में वण्यव्यवित व कृतित्व और महिमा का बल रहता है कयाकि पाठक या श्राता का ध्यान लगरक व विवरण से होता हुआ वण्यव्यवित व गौरव या विशिष्टता का अनुसंधान कर उससे आकर्षित होता है और सस्मरण की दुबलता को वण्यव्यवित की महत्ता दया ले सकती है किंतु रेखाचित्र में कलाकार की शल्गवित पर रूप को स्पष्ट और सवाक वरन की क्षमता पर पाठक या श्रोता का सीधा ध्यान रहता है। सफल से सफल सस्मरण लेखक वण्य वस्तु या व्यक्त को वह गौरव नहीं दे सकता जिसके लिए यह वण्य वस्तु या यक्ति अयोग्य होता है हाँ, असफल सस्मरण लेखक वण्य व्यक्त की महत्ता को अस्पष्ट रख सकता है। अत जिस सीमा तक असफल सस्मरण लेखक अपने विषय का गौरव घटा सकता है सफल सस्मरण लेखक अपने प्रतिपाद्य का गौरव उसी सीमा तक बढ़ा नहीं सकता। सफलतम सस्मरणों में गोकर्ण का तोल्स्तोय पर लिखा सस्मरण इसलिए भी अधिक सफल हुआ है कयाकि उसका विषय है तोल्स्तोय। इस सस्मरण में हम गोकर्ण और तोल्स्तोय शाना प्रभावित करते हैं। साधारण व्यक्तियों पर लिखित सस्मरणों में गोकर्ण उतना प्रभावित नहीं कर सके। रेखाचित्र जब किसी प्रसिद्ध और पूव से ही मन में बसे व्यक्ति पर लिखा जाता है तब उसे भी यह उक्त सुविधा मिल जाता है कि तु साधारण व्यक्तियों पर लिखे रेखाचित्रों और सस्मरणों में रेखा चित्रकार का काय अधिक बटिन है।

प्रसिद्ध गार्मा और श्रीराम गार्मा के चमत् 'एकपराग और बोल्ती प्रतिमा' में वह गन्धित्व नहीं मिलता जा बेनीपुरी की 'माटी की मूरत और

प्रकाशचन्द्र क मिट्टी के पुतले' और 'पीपल', 'खण्डहर आदि में मिलता है। बिगड़कर बेनीपुरी के रेखाचित्र अधिक सफल हुए हैं क्योंकि वहाँ विषय के लिए 'ग' का विम्बपरक चुनाव किया गया है। यह शब्द जितना अधिक वास्तविकता के सहस्य होगा अर्थात् वास्तविकता की अनुरूपता का वह जितना अधिक आभासक होगा, उतना ही रेखाचित्र अधिक सफल होगा। भट्टिन्द्रनाथ की 'घाम वाली हृषदेव के 'पण्डित पानेप्रसाद आदि में वह शब्द अन्तर्दृष्टि में नहीं मिलता जो बेनीपुरी की 'गेहें और गुलाब और माटी की मूर्त में मिलती है। प्रकाशचन्द्र गुप्त ने निर्जीव वस्तुओं यथा लटर बक्स तोता का ताल 'नी दरवाजा' आदि का अपन शब्दचित्रों से सजीव कर दिया है। इसका कारण शैबक की निर्जीव वस्तुओं में भी जान डाल देने की क्षमता है जो वस्तुओं में अपनी चेतना प्रक्षेपण की क्रिया है। विस्तृत हृदय का व्यक्ति ही यह चेतनादान कर सकता है। यह दृष्टि स्पष्टतः प्रकाशचन्द्र गुप्त को प्रगतिवादी मानववाद से मिली है और बेनीपुरीजी का समाजवादी मानववाद से, जबकि बाबू गुलाबराय को पराङ्गीर समझने वाली वृष्णवता से और शिबन बनारसादास चतुर्वेदी को उनकी प्रिय अराजकतावादी उदात्त व्यक्ति धारणा और मानवप्रेम से मिली है। यह प्रेम वस्तुओं तक फैलकर उन्हें जीवित बना कर विच्छुरण की शक्ति देता है और दूसरी ओर यही प्रेम किसी व्यक्ति या वस्तु पर केंद्रित होते ही रक्षक की चेतना में साधक शक्तियों का उसी तरह उभारता है जो न मयन दुग्ध से नवनीत को जन्म देता है अतः सस्मरणों और रेखाचित्रों में हिंदी की यह मानव प्रेमी प्रवृत्ति ही परिलक्षित हुई है।

यात्रा साहित्य और सस्मरण कही जान वाली कृतियाँ वस्तुतः रेखाचित्रों की भाँति उदाहरण बन जाया करती हैं क्योंकि प्रायः हिन्दी लेखकों में सस्मरण लिखने समय पहले या मध्य में रेखाचित्र प्रस्तुत करने की एक परम्परा ही दिखाई पड़ती है। इस दृष्टि से जर यायावर रहगा याद, एक वृद्ध सहसा उठनी (अनेक), ठले पर हिमानय (धमवीर भारती) सुबह के रंग (अमृतराय) नन्दन से लन्दन (ब्रजकिशोर नारायण) सागर की लहरों पर (मगधतारण उगध्याय) दूसरी दुनिया (अभयकुमार जन) आदि यात्रात्मक साहित्य में रेखाचित्र के अंश मिलते हैं। सस्मरणों में अतात के चलचित्र साहित्य की रेखाचित्र (महादेवी) सस्मरण (बनारसादास चतुर्वेदी) क्या गारी क्या नौवरी रेखाचित्र वाल उठी (देवदत्त हत्यार्य) जजारे और दीवार (बेनीपुरी) जो न भूला गया जा निखना पना (मदन्त आनन्द कीर्त्यायन) पञ्चचिह्न परिव्राजक का प्रजा (गान्ध प्रिय द्विवेदी), भूँटे हुए चेहर, जिन्दगी मुक्तराई

(प्रभाकर), साहित्यिक जीवन के सस्मरण (विश्वोरीदास वाजपेयी), मेरी असफलताएँ, कुछ उभले कुछ गहरे (गुलाबराय) स्मृति कण (सेठ गोविन्ददास), पहली सलामी (चतुरस्रन), चाँद पत्रिका का 'फाँसी अंक' ज्यादा अपना, कम पराई (अशक), आदि वृत्तियों में रेखाचित्र भरे पढे हैं। रेखाचित्रों की दृष्टि से भी इनका उल्लेख आवश्यक है।

इसी प्रकार 'इण्टरव्यू साहित्य में भी रेखाचित्रात्मक अंश मिलते हैं, मैं इनसे मिलता' (डा० कमलदास) के अतिरिक्त पत्रपत्रिकाओं में प्रकाशित इण्टरव्यू साहित्य विपुल मात्रा में मिलता है, कथा और उ. यामो में प्राप्त रेखाचित्रों का उल्लेख किया जा चुका है।

रेखाचित्रों की दृष्टि से बेनीपुरी प्रभाकर, बनारसादास चतुर्वेदा और प्रकाशचन्द्र गुप्त का नाम विशेष रूप से उल्लेखनीय है।

रिपोर्टाज हिन्दी की नवान विधा है। सस्मरण और रेखाचित्र हिन्दी में आजादी के बहुत पूर्व लिखे जाने लगे। लेकिन रिपोर्टाज १९४० के बाद ही लिखे गए। किसी घटना की रिपोर्ट के कलात्मक और साहित्यिक रूप का रिपोर्टाज कहा जाता है। किन्तु इसमें लेखक घटना का प्रत्यक्ष साक्षात्कार करता है जो सुनी हुई घटना पर भी रिपोर्टाज लिखे जा सकते हैं। 'स दूसरी विधि में घटना के होने' के बाद का, कल्पना और पूर्वानुभव से मानसिक प्रत्यक्षीकरण किया जाता है। द्वितीय महायुद्ध में इस विधा का विशेष विकास हुआ। इलिया एहरेनबुर्ग के रिपोर्टाज प्रसिद्ध हैं। हिन्दी में बंगाल के अकाल पर रामेय राघव ने क्षतिगाली रिपोर्टाज लिखे। प्रकाशचन्द्र गुप्त अमृत राय प्रभाकर माचव आदि ने भी रिपोर्टाज लिखे हैं। आकाशवाणी से मेने उत्सवों, पीडाओं, खलकूत जैसी मरण आदि अवसरों पर जनसमूह की प्रिया प्रतिक्रियाओं का क्षणपरक बणन प्रसारित होता है, ये रिपोर्टाज प्रसारित हुए हैं गांधी नहरू और शास्त्रीजी की मृत्यु के अवसर पर प्रसारित रिपोर्टाजों में यदि करुणा जनक दृश्यों का साक्षात्कार किया गया है जो पर्वों उत्सवों के विवरणों में हर्षोल्लास का। सेन्ट्रल के विवरण में उत्साह और विनोद का अभिव्यक्ति होती है। अभी यह साहित्य मात्रा और कुछ से प्रारम्भिक स्थिति में ही है।

रिपोर्टाज में घटना का यथावत् बर्णन और लेखक का उल्काह यही मुख्य तत्व होते हैं। यहाँ भी लेखक किस दृष्टि से घटना को देखता है और उसे 'होने (becoming) को अपने स्वयं से कस जाता है यह बहुत महत्वपूर्ण होता है। मात्र हान का रिपाट या तो पुनः घान में लिखा जाता है या रूप

अधिकृत सूचनाओं में। किन्तु घटना एक सकुल प्रक्रिया है। व्यक्तियों के समूह घटना को जन्म देते हैं अतः उनकी आशा-अवस्थाएँ उनकी चप्टाएँ, सद्दह और निश्चय, पराजय और पलायन आदि सभी कुछ रिपोर्ताज में व्यक्त होते हैं। रेखाचित्र में लेखक एक सौन्दर्यबोधक तटस्थता बरतता है किन्तु रिपोर्ताज में—पराजय ही अधिक व्यक्त होती आई है। राधेमराधव के अकाल पर संस्मरणों में केवल भूल से तड़पत जगल के व्यक्तियों का ही शब्दचित्र नहीं है अपितु लोगों पर मँडरात गिटो—जन्म के लिए अस्मत् वैधती नारियों, मुताफा खोर घनासेठों की लालचग्रस्त आँसों, ऊपरसरो की लापरवाह मुन्ननुदाओ और सरकार के पाखण्डों का भी जीनाजागता चित्रण किया गया है और इन सारी घटनाओं को एक सूत्रता देने वाली दृष्टि है, लेखक की जनता के प्रति प्रीति। यदि राधेमराधव की जगह कोई प्रतिश्रियावादी लेखक अकाल पर रिपोर्ताज लिखता तो वह भारतायो के भाग्यवाद, अजरजशाही की कठिनाइयों और उगारता से विवरण में एकसूत्रता का काय लेता। इस प्रकार परिश्रेष्ठय के प्रति पराजय अथवा प्रतिबद्धता अथवा प्रतिबद्धता के दिना रिपोर्ताज में लेखक का उत्साह व्यक्त नहीं हो सकता।

रिपोर्ताज हम में बहुत लिखे गए विनोदकर द्वितीय वि. युद्ध के समय। वहाँ लेखकों का युद्ध के मोर्चों पर भेज गया जोर बहा से उठाने युद्ध में हमी जनना की वीरता और वनिदान का युद्ध की भयकरता और विनाश का औन्नत चित्रण किया। भारत पर चीन और पाकिस्तान के आक्रमण के समय लेखकों को मोर्चों पर नहा भेजा गया कुछ चित्रकार वाद में अवश्य भेजे गए अतः स्वचरता के बाद रिपोर्ताज का यह स्वर्णिम अवसर निकल गया। निर्माण-कार्यों के स्थलों पर भी रिपोर्ताज नहीं लिखवाए गए। खेद का विषय है कि इधर अब भी ध्यान नहीं दिया जा रहा है।

रिपोर्ताज वस्तुगत सत्य को प्रभावशाली बनाता है उसका सम्बंध सिर्फ वर्तमान से होता है किन्तु उसका लेखक वर्तमान के उस बिन्दु पर होता है जिसमें भूतकालीन मूर्य और भावनाएँ रहती हैं और भविष्य के प्रति उत्कट लालसा भी अतः रिपोर्ताज में सबत्र एकहरा वर्णन नहीं होता। इनमें लेखक की गूढ चेतना से उद्यतने हुए और चिंतन और अनुभव से सबलित शब्द और वाक्य अनायास ही सम्मिलित होते चलते हैं और साथ ही आमूलचूल स्पष्टित भावकण क्षण प्रतिक्षण घटन यागी वास्तविकता को मानवीय सद्भ देते हैं। कभी लेखक घटना का क्षण क्षण परिवर्तित रूप आकलित करता है तो कभी उस में 'पूव और पर' का जोड़कर उस एक काल प्रवाह

मे रखकर देखता है, कभी उस घटना के स्वरूप और व्यक्तियों पर नजर डालता है तो कभी घटना जोर मनुष्य की नियति पर विचार करता है अतः रिपोर्ताज-साहित्य क्रिया के क्रम में स्थित होकर रचा जाता है। रिपोर्ताज का लेखक घटना का स्वयं अंश है और उसका द्रष्टा भी है। वह मात्र सिद्धांत लोचन नहीं करता न वह चित्रकार की तरह दूर से दृश्य को देखता है, वह घटना का साक्षात् भोक्ता बनता है। अकाल में रागेयराघव का लेखक भूख के साथ भूख की पीड़ा से तड़पता है दो मुट्ठो अन्न पाकर वह उस भोजन में आनंद की कल्पना को अनुभव में बदलता है। इसी तरह युद्ध में रिपोर्ताज लेखक मारने वाले के साथ मारता है और मरने वाले के साथ मरता है। अतः रिपोर्ताज में लेखक घटना और द्रष्टा के मध्य की दूरी का अपने माध्यम से समाप्त कर देता है और विरोधाभास यह कि फिर भी वह एक स्तर पर तटस्थ रहता है। वह चंद्रवरदाई की तरह द्रष्टा भी है और भोक्ता भी, लेखक भी है और मरजीवा भी। बिना कल्पना को अनुभव में बदले सफल रिपोर्ताज नहीं लिखे जा सकते और साथ ही अनुभव में पकाए बिना भी वह रिपोर्ताज का सफल लेखक नहीं बन सकता।

इस प्रकार रेखाचित्र की तटस्थता का विगलन और साथ ही रेखाचित्र की तटस्थता रिपोर्ताज का अनिवार्य तत्व है। रिपोर्ताज में कल्पना भाव और बुद्धि सर्वाधिक रूप में सश्रिय रहते हैं अतः यह विधा साहित्य का सभ्रम अधिक श्रियात्मक विधा है इस एक ही व्यक्ति में ब्रह्मा पिण्डु और मृग्य तीनों एक साथ क्रियारत हो और फिर भी एक स्तर से परमब्रह्म की तरह लक्ष्य अपनी चेतना के इन तीनों श्रिय आधामा का साथ-साथ देगता चल रहा हो ॥

ऐसी श्रिय विधा में गल उसी प्रकार त्वरा पकड़ते हैं जस स्वचालित बहूक से निकलने वाला गाली। यह स्वयंचालित प्रश्रिया रिपोर्ताज लगन में समय उपयुक्त गल का स्वतः चेतना में अवतरित कर ता है क्योंकि गलश्रिय के लिए वरण और चयन का समय रेखाचित्र-संस्मरण आदि में मिल सकता है रिपोर्ताज में नहीं। अतः यहाँ सरस्वती जस विद्युत आघात पा जाती है और लेखक में मुख या लगनी से बाह्य घटना विद्युत की तरह भटक कर उसका श्रेष्ठ रचनारमक तत्व ग्राचकर बाहर निकाल देती है। इस प्रकार रिपोर्ताज में ध्यान धारणा कल्पना और भाव की गति में समन्वित होता है जबकि रेखाचित्र में इन सबकी संगति स्थिरगति में होती है। रेखाचित्र में लेखक की चेतना का चमत्कार मित्रता है रिपोर्ताज में श्रिया और गल पर लगनी

तीव्रतम प्रतिक्रिया, इन दोनों का। अतः रिपोर्टाज प्रिया का सौन्दर्य है, स्मरण प्रिया और व्यक्तित्व का स्मरण का सौन्दर्य है और रेखाचित्र बाह्याकृतियों और चयापन की पुनःप्रस्तुति का सौन्दर्य है।

रेखाचित्र और रिपोर्टाज के क्षेत्रों में लम्बको की सफलता की असामान्य सम्भावनाएँ विद्यमान हैं। काव्य, कथा और आलोचना के वशीभूत हिन्दी लेखन यदि इन प्रचलित विधाओं को भी आवश्यक समय और शक्ति दे तो न केवल साहित्य जीवन के अधिक निवृत्त पहुँच सकेगा अपितु हिन्दी का साहित्य निरन्तर जिस सदेहवाद और निरर्थकतावाद से पीड़ित हो रहा है, उससे भी उस मुक्ति पान में मदद मिलेगी। अप्रतिष्ठित या कम प्रतिष्ठित विधाओं को प्रतिष्ठित करने की प्रक्रिया में लेखकों को भी प्रतिष्ठित होने का अवसर मिलेगा और साथ ही हिन्दी की भागीरथी का प्रवह भी विरगृत होगा। आशा है लम्बको बाँधु इधर ध्यान दगे।

कविता—अनुशसा की समस्या

देश विदेश में अनेक समकालीन रचनाकारों का मत है कि कविता और कला का अध्यापन सम्भव नहीं है। कक्षा में सम्मुख कविता अनुशसा (एंग्री शियेसन) असम्भव है। इसके लिये प्रायः दो प्रमुख कारण दिए जाते हैं। अध्यापक, "कालजयी कृतियों को पढ़ाते हैं लेकिन उन "पुरानी रचनाओं की "रचना प्रक्रिया" अस्पष्ट थी, उनकी मानसिकता भी सहज और स्पष्ट थी अतएव वह विश्लेषण अनुशसा वगैरह का विषय बन सकती थी, किन्तु नवीनकला और कविता एक जटिल युग की अस्पष्ट और परस्पर विरोधी, अनिश्चित और सगुण्य स्थितियों का व्यक्त करती है और ये स्थितियाँ ऐसी हैं जिन्हें निराकार (एम्ब्रसट कट) जयवा उच्च स्तर उपायो (मुक्त भास्य विधि चेतनाप्रवाह विधि आदि) द्वारा ही सुझाया जा सकता है कलात्मक कार्य-कला की विधि पर कहा नहीं जा सकता है तब अनुशसा कैसे सम्भव होगी ?

दूसरा आपत्ति यह है कि विश्वविद्यालयों में अधिकांश अध्यापक समकालीन सज्जनों से कोई रास्ता नहीं रचना चाहते न उसमें वे भागीदार बनते हैं, उलट वे प्रायः नवलक्षण के प्रति विरोधी रुख अपना लेते हैं और जब कोई रचना रचनाक्षेत्र में उभर कर ऊपर आजाती है तो वे उस 'पठान' लग जाते हैं। वे उस रचना को उभार कर स्वयं नहीं लाते बल्कि सिर्फ उभर हुए का चुन लेते हैं। ऐसा स्थिति में परम्पराग्रस्त व्यक्ति उन सार रचनात्मक सधनों, तनावों और प्रक्रियाओं से अपरिचित रह जाते हैं जिनके बिना नवान रचना की पञ्चान नामुमकिन हो जाती है।

बहरहाल, द्वितीय आपत्ति में अधिक बल नहीं है क्योंकि अब विद्वत् वर्गों में कालजय विश्वविद्यालयों में रचनाकार प्राध्यापक अथवा प्राध्यापक नुमा रचनाकारों की समस्या बढ़ रही है अमरीका में तो धार-धोर रचनाकार और प्राध्यापक का सम्बन्ध बहुत कम होता जा रहा है क्योंकि वहाँ प्रयोगात्मक अधिक है।

प्रथम आपत्ति में भी अधिक दम नहीं है। जेम्स ज्वायस का 'यूलिसिस' नामक नवीनतम शली के 'उपन्यास का विश्लेषण' विदेश में खूब हुआ है। एक भारतीय विद्वान ने 'जेम्स ज्वायस पर भारतीय प्रभाव' इस विषय पर लखनऊ विश्वविद्यालय से उच्चतम ग्राध उपाधि प्राप्त की है और इस विश्लेषण की बनी प्रशंसा हुई है (डा० बालाप्रसाद मिश्र, अब दिवंगत)। उधर नवलक्षन में अनन्व प्राध्यापक भागीदार हैं। स्वयं रचनाकारों ने अपने रहस्योद्घाटन भी कम नहीं किए हैं, और इस सामग्री का उपयोग हो सकता है, अनेक छात्र छात्राएँ भी रचनाकार हैं वे प्राध्यापकों को पढ़ा रहे हैं।

इसके सिवा जो आज 'रहस्यमय' "याम्या से परे" और सबथा 'निर्गोकार' लगते हैं, वे कुछ समय बाद "पक्व में" में आ जाते हैं। टी० एस० इलियट की वेस्टलड, गजानन माधव मुक्तिवाध की 'अधरे म', ब्रह्म 'रीक्षस' और 'आरट उटाग', शमशेर क 'प्रयाग' और अनेक के "आंगन के पार द्वार" भी जब बोधगम्य हो गए हैं और अब तो सन १९६० के बाद 'प्रत्यक्ष कथन' बढ़ता जा रहा है। जागरूक पाठक 'युयुत्सा' का रचनाओं में 'दूर राजकमल के "मृत्तिप्रसंग" तक अभिव्यक्ति के भिन्न भिन्न तरीकों को पहचान गया है।

वाच्य-अनुशासा में इसलिए प्रथम पश्न यह होगा कि जब कविता अनेक प्रकार की है, तब क्या अनुशासा का काइ एक तरीका अपनाया जा सकता है? स्पष्ट उत्तर होगा कि अनुशासा रचनाविशेष के अनुरूप होगी, उदाहरण के लिए, कुछ रचना प्रकार प्रस्तुत हैं—

आज नदी बिल्कुल उदास थी
 सोई थी, अपन पानी में
 उसके दपण पर बादल का वस्त्र पढ़ा था
 मैंने उसको नहीं जगाया दबे पाँव घर वापस आया ।

यहाँ "रचनाप्रात्रया विम्बवात्मक है लेकिन विम्बवाद पर भाषण देने से काम नहीं चल सकता। यहाँ द्रष्टव्य यह है कि वस्तुस्थिति क्या है और उसे किस सटीक विम्ब द्वारा रूपायित किया गया है। नदी का उदास होना, उसका अपने पानी में सोना—इस स्थिति को कवि अनुभव करता है, नदी नहीं। उतासी कवि के मन में है जिसका कारण वास्तविक परिस्थिति में

है अत उदासी क कारण का समझना होगा ताकि बाध का आधार स्पष्ट हो उठे । अब इस उदासी की स्थिति में वस्तुतः लगेगा कि नदी उदास होकर अपने में सिमट कर सा गई है लेकिन उसका पानी दण की तरह स्वच्छ है (यहाँ आज के हर उदास आदमी की चेतना की निमलता और विवशता ध्यजित है) और बादल का प्रतिबिम्ब पट रहा है । यही कवि की बिम्बविधान कृति की पराशा होती है और वह दण पर पड़े हुए वस्त्र के रूप को प्रस्तुत करता है इससे दो रूप एक दूसरे के सम्मुख आ खड़े होते हैं — दण, दण पर पण वस्त्र । दण में प्रतिबिम्बित वस्त्र दूर से देखने पर, दण पर पड़े हुए वस्त्र सा लगता है । परिणामतः नदी का अस्तित्व कुछ भी छिपता नहीं, सब प्रकट हो जाता है । नदी की उदासी, उसकी स्वच्छता, उसकी शोभा—एक शब्द में, नदी अपने सश्लिष्ट रूप में व्यक्त होना लगती है और इस सम्पूर्ण चित्र से आज के आदमी की स्थिति या 'नियति' की ओर भी ध्यान चला जाता है जिससे नदी और समकालीन आदमी 'सम्बद्ध' हो जाते हैं ।

लेकिन कल्पनाहीन श्रोता या पाठक के लिए यह अनुशसा या विदलेपन व्यर्थ है और कल्पनाप्रवण, सवेदनशील व्यक्ति के लिए भी यह अनुशसा उसकी अपनी कल्पना के लिए सहायक मात्र ही है, वह इतने सबैत से कवि की मानसिकता के निकट पहुँच सकता है, लेकिन फिर भी यह महसूस करता है कि यह 'काव्यानुभव' अतिवचनीय है क्योंकि कविता जो चेतना के भीतर रच देती है, जगा देती है क्या उसका गणन सम्भव है ?

इस प्रकार अनुशसा का योगत अनुभव के निकट पहुँचने पहुँचाने की एक वाशिस ही है ।

इस कोशिस में कभी असफलता भी हो सकती है, कभी कुछ सफलता ही मिलती है कभी कुछ अधिक कामयाबी मिल सकती है यह सब बोझ, बन्ता श्रोता आदि पर भी निभर करता है ।

अब 'रचियाँ की भिन्नता' शीर्षक एक मायकोवस्की की रचना लीजिए—

एक ऊँट को देखकर एक घोड़े ने कहा

'क्या जसाधारण दोगला घोड़ा है !'

ऊँट की बारी आई, बोला—

'तुम कुछ नहीं एक छोटे बंद क ऊँट हो' ।

और सनक्षत्र अंतरिक्ष में केवल ईश्वर जानता है

कि दोनों भिन्न भिन्न किस्मों के जीव हैं ।

यह 'रचनाप्रक्रिया' का रहस्य सिर्फ इतना है कि इस म, प्राति
 क जोर म, प्राय रूचियों की भिन्नता को स्वीकृति दान मे सकोच रहता था
 और इस प्रवृत्ति से "व्यक्ति की विविधता" को उचित गौरव नहीं मिल
 पाता था। इस ग्रहणित पर हमला करन के लिए मायकावस्की ने गधे, व घोडे
 का, लोक म प्रचलित, उदाहरण लिया। साधारण व्यक्ति भी जानता है कि
 भिन्नता के लिए इ ही का उदाहरण दिया जाता है अतएव कवि न वही
 प्रतीक चुना जा 'सटीक सावित हुआ। लेकिन यदि प्राति की अवधि म
 बन्ती एकरूपता क पतर का नहीं बताया जाए तो कविता का मम
 अस्पष्ट रहेगा।

इसी तरह नागाजु न की 'आत्मा की वासरी" शीपक रचना म
 'वृज्वाधुनिकता' का पर्दाफाश करना कवि का उद्देश्य है। 'दृष्टि' का परि
 षय करा देन के बाद फिर स्वयं सब स्पष्ट हो जाता है—

पना नहीं कितने छेड़ हैं, तुम्हारी आत्मा की वासुरी म
 बजती है फूँक से अथवा बिना फूँके ही ?

सभी ओर घु घ, सब ओर कुहासा
 निकलोगे व से विकट चक्रव्यूह से ?
 नादान अभिमन्यु क्या तुम करोगे ?
 हम तो भई निहायत मामूली विस्म के
 (अदना से आदमी टहरे
 पडती है उलभन, मुनमा भी लेत हैं
 व सी भी गाँठ हो, खुल ही जाती है ।

एक कविता म धमधीर भारती न अपन का ऐम घायल अभिमन्यु
 क रूप म दिगाया है जिसव हाथ मे रथ का टूटा पहिया है और जा मुग की
 यात्रिकता ततीय विन्ध्युद्ध की आगवा, और इमी तरल की अय उलभनों
 से पीडित है लेकिन इस कायगता विवगता और विकल स्थ विमूढ़ता को जन
 वाली कवि नागाजु न मध्यवर्गीय मनोवृत्ति का "रिचार्डक" बालठे है जो
 पृजीयादी दनों के गबट को अपना सकट मा।कर उन के

पर्यायरूप में प्रस्तुत करती है। 'गागाबु न इसी बाबू मनोवृत्ति' पर हमला करते हैं अतः यहाँ भी "रचनाप्रक्रिया" का रहस्य 'दृष्टि' में छिपा हुआ है, उस 'जीवनदर्शन' में छिपा हुआ है, जो नातिवारी है।

यहाँ प्रतिपक्ष को नीचा दिखाने के लिए अपने पक्ष को नीचा दिखाने की जनता में प्रचलित कथनविधि का प्रयोग किया गया है।

अ धेरे में आखों पर हथेलियाँ रख—दवाने पर

दीखते हैं अनेक रंग

और—हरे काले रंग को धेरती है

लाल, लाल परछाईं !

सुबह के पहले ही, पेट के खाली बनस्तर में

गू जने लगती है, गूँगे आदमी की चीख

धूप का ताप उसे गस सिलडर की तरह

बस्ट कर देता है !

मुझ चारों तरफ से—ठण्ड गोश्त की हवा घेरे है

आखिर क्यों ?^१

यहाँ 'नाति' का स्वर' पृष्ठभूमि में है, संवेदना के माध्यम से ही 'नातिकामना' को यत्न किया गया है। अ धेरे प्रतिगामिता का प्रतीक प्रसिद्ध ही है। जन्मवार में सचमुच आँखा पर हथेली रखकर दवाने पर अनेक रंग दिखाई देते हैं (इसका प्रयोग प्रदर्शन' भी किया जा सकता है) और लाल लाल परछाईं भी महसूस होती है जो वस्तुतः इबलाय का चिह्न है। "गूँगे आदमी की चीख" के विरोधाभास द्वारा कवि आज के आदमी की स्थिति का वर्णन करता है कि किस तरह वह सह रहा है, लेकिन भीतर ही चीख रह जाती है और खाली पेट के लिए बनस्तर और फिर धूप में गससिलडर की तरह उसका पटना—नामयिक भूख और लाचारी का साक्ष्य चित्र बन जाता है।

इस भयंकर स्थिति में जब कोई उपाय नजर नहीं आता तब कुछ कवि 'विमर्श' की गूँगे के लिए अटपट रंग अपनाते हैं, काव्य का ढाँचा

१ अ धेरे के रंग—श्री हृदय मुमुग्गा, कव्यज्ञान, नवम्बर, १९९७, पृष्ठ ६०।

तोते है। उनक अनुमार विसगति" ('एक्सडिटी') का चिकनी, बनावटी, वायकारणयुक्त काव्य भाषा द्वारा व्यवस्त नही किया जा सकता अत "विसगत कविता" की यह पृष्ठभूमि समझ लेने पर, रचना का स्वरूप और उसकी साधकता उभरने लगती है—

कुछ कुछ नहीं, हीं, न, छ कु
कु-छ न ही न कु ही न छु ।
कुछ नहीं, कुछ नहीं, कुछ नहीं, कुछ नहीं
नहीं, नहीं नहीं, कुछ ।

- अथवा

दि दि दि दि दि व्या व्या व्या दि व्य दि व्य
व्य दि व्य दि व्य दि दि व्या दि दि दि दि ।

प्रथम म "निरथकता" और दूसरी 'रचना" (?) मे "दि-य" शब्द का जो 'प्राचानो द्वारा दुरुपयोग हुआ है उसकी ओर इशारा है। प्राचीनता क हमी लेकिन आडम्बरपूण जीवन व्यतीत करने वालो के पापण्ड का खण्डन ही दूसरी रचना का उद्देश्य है जो 'नयी पीढी' के उपहास, विडम्बक स्वर और आक्रोश को व्यक्त करती है।

किन्तु ऐशिय मवेदन (शा, स्पग रूप रस और गंध के अनुभव) के स्तर पर केवल 'जावन दृष्टि' बताकर रचना का मम नही खोला जा सकता, उदाहरण के लिए पतञ्जो के नौकाविहार के रूपो में मन से विचरना होगा पूव दृक्प्रत्यया का स्मरण करना-कराना होगा और साथ ही उस छाया बानी दृष्टि पर प्रकाश डालना होगा जो वस्तुओं, दृश्यों के आकषणों को चुनती थी, तब ' विसगतिबोध' था ही नहीं। यो जगदीग गुप्त की कविताओं में "रूपा" का चित्रण अधिक होता है लेकिन समकालीन कविता म, प्रत्येक कवि म स्वतंत्र रूप स और कही अनुभवो मे मिश्रित अहमासों की अभिव्यक्ति हा रही है। मिश्रित और गकुन संवदना का एक रूप दृष्टव्य है—

शीग वाट निया ब नों ने,

कवध दलदन म सधपरत ।

रधन मे सतह पर घन गया जो अमूल चित्र

उम भा अपन चन्रो के मुगपुष्टों क लिए छीन ले गए ।

विभिन्न काणा से अवयवण का विषय में
 एक विशपज्ञ' ने तो कहा, जादूगर है
 कब घ और दलदल का खेल दिखाता है
 और अपना सिर 'सफ डिपाजिट' में जमा कर आता है !
 गलने के पूव, किसी साफ शीशे में बाश, मैं अपनी
 तस्वीर देखपाता

लेकिन मैं तो 'यास्याए सुनन के लिए अभिशप्त हूँ !
 सबदन त्वचा में अब भी है सुन्न'गा
 अगर हाथ एक चार ठपर उठ सका
 तो कबड पत्थर मारने वाले तटस्थ बच्चों से
 टा टा रुहेगा !

यहाँ कवि को यह महसूस होता है कि यह दलदल में फँके दिया गया है (समकालीन मानव स्थिति)। बीचड से सघष— बीचड में पडने और गलने का इतजार सिर कटने पर भा उस स्थिति का इन्धियो पर प्रभाव, दुगधि पक का चिकना चिकना सटा स्पस, चारा और दलदल का हाथ, बीचड के 'जल' का अहसास पाक्षण्डियो और आत्मघ्नतो के कटके रनक द्वारा गिये गए चित्र (कवि की स्थिति व) तरह तरह की अपयाह, अपवाहपरोगा व यणास्पद चेहर लाचारी का तीखा बोध, निमलचेतम लेकिन शरारती बच्चों के प्रति—नवागत पोढ़ी के प्रति कवि की मद्यता—गरज यह कि रचना में— ऐन्द्रिय अनुभव, परिस्थितिगत अनुभव परिवर्तन की तीव्र आवांगी बपरह 'गठभगडू रूप से व्यक्त हुए हैं।

जहाँ संवेना अमकुल रूपों में व्यक्त होती है वहाँ काव्य अनुना में उन अनुभवों का पुनस जन करव उनका विवरण दन बसन से पाठक का श्रोता क मन में वही मक्ना जग जाती है यथा उमिरा एहर का तप म गुजरना और तेमा मगना रि चीो का सोप पाग म मरव गया हा। —इय स्थिति में एकप्रत्यय और 'एव' क अनुभव है त्रिनका विवरण नन ग के सहज ही स्फुरित हा उठन है। एक अय उपाकरण—

Trees turned and talked to me

Tigers sang houses put on lives !

नए ढंग की "काव्यअनुसंसा" प्रारम्भ हो सकती है अतः परीक्षाओं या व्याख्याओं में इस तरह की रचनाओं से 'एकाधकता' की माँग एक गलत माँग है।

इस प्रकार, सामयिक कला और कविता के एक बड़े अंग की अनुसंसा और विश्लेषण सम्भव है। दूसरे, रचनाप्रक्रिया" मात्र सत्र कुछ नहीं है कवि की जीवन दृष्टि या वास्तविकता के प्रति एग्रीच' उतनी ही महत्वपूर्ण है, जितनी तकनीक की "याख्या, और तीसरे काव्य अनुसंसा के लिए पद्धति" रचनाविशेष पर आधारित होगी। उस रचना के स्वरूप' अभिप्राय' और उसमें व्यक्त मानवीय अनुभव या राग या बाध की पहचान पूरी तरह यदि सम्भव नहीं है, तो भी रचना की और कवि की 'करीब करीब सही" पहचान अ-शक्य सम्भव हैं और प्रायः इस प्रक्रिया में, सचत विवेचक या ध्यायता, रचनाविशेष में वह साधकता, अभिप्राय और अनुभव साज निकालता है, उसे नये सादभ दे देता है कि स्वयं काव्य क्षमत्कृत रह जाता है। इसीलिए यह सत्य है कि भावक एक स्वतंत्र स्रष्टा ही होता है, वह मात्र लेखक और पाठक के मध्य "विचौलिया नहीं होता।

ऊर्ध्वोर्ध्वमाहस्य यदयतरव

धा पश्यति ध्यान्तिमवन्त्यन्ती^१

शांति का अनुभव न करने वाली विवेचकों की बुद्धि उर्ध्व आरोहण करते हुए अन्त में (जिस) अथ तत्व को देखती है।

हिन्दी में अनुसंधान : एक प्रतिक्रिया

अनुसंधान का गोघ काय सबसे कठिन और सरल काय है। कठिन उनके लिए जो मात्र उपाधि के लिए गोघ काय करते हैं और सरल उनके लिए जो कवल उपाधि और तदनन्तर वृत्ति के लिए काय करते हैं। एक कक्षा और है। ऐसे शापार्यों भी हैं जो उपाधि और वृत्ति के लिए ही गोघ-काय करते हैं किन्तु उस पूण उत्तरदायित्व के साथ करते हैं।

वर्तमान स्वरूप—शाप एक पवित्र काय है। ज्ञान की राशि को समझ करना ही इसका उद्देश्य है। किसी भी भाषा के प्रारम्भिक विकास-सोपानों में उस भाषा के लेखकों और अनुसंधानकर्त्ताओं में एक 'सेवाभाव' होता है। इस स्थिति में इन ज्ञान क्षेत्र के स्वयंसेवकों को केवल सम्मान मिलता है और अरुण काय से मताप। शिवांसिंह मिश्रबन्धु रामचन्द्र शुक्ल प्रभृति विद्वानों में यही प्रवृत्ति प्रधान दिखाई पड़ती है। विश्वविद्यालयों में हिन्दी के प्रवेश के पूर्व हिन्दी-सेवा ही लेखकों का उद्देश्य हुआ करता था और हिन्दी सेवा राष्ट्रायता-आन्दोलन की एक दृढ़ शृंखला थी। पद प्राप्ति या अफलान तब नितान्त शीघ्र था। भारतेन्दु-युग तथा द्विवेदी युग में या तो लेखक सबहारा से अथवा धनीमानी सज्जन, जो अपना सांस्कृतिक धुन' के कारण हिन्दी का काय करते थे। बालकृष्ण भट्ट प्रतापनारायण मिश्र जस लेखक प्रथम श्रेणी में और भारतेन्दु और प्रेमचन्द दूसरी कोटि में प्रतिष्ठित किए जा सकते हैं। सस्थाओं में लेखकों को अवश्य वृत्ति मिल जाया करती थी और इसीलिए काशी नागरी प्रचारिणी, साहित्य सम्मेलन हिन्दी के आदि गढ़ बाते गए। किन्तु इन सस्थाओं के प्रारम्भ रूप में जब तक हिन्दी सेवा भाव प्रबल रहा, तब तक साधकाय अल्प हुआ। बाद में विश्वविद्यालयों की तरह नीवरणाही मनोवृत्ति ने इन सस्थाओं को भी धर दबोचा। फलतः इन सस्थाओं में गोघ काय का स्तर गिरा।

बड़े उर्ध्व कर्त्तव्य विश्वविद्यालयों में हिन्दी का प्रवेश हाते ही हिन्दी सेवा ध्यतिलग्न उन्नति का पर्याय बनती गई। यह ऐतिहासिक दृष्टि में एक विश्व भी था अब हिन्दी का क्षेत्र ध्यरसाधिक प्रतिष्ठिता से

लगा। विश्वविद्यालयों और कॉलेजों में किए गए अनुसंधान काय व संचालन और निरीक्षण को कोई पूरा परम्परा हिन्दी में थी नहीं। अथर्व विषयों इतिहास, अर्थशास्त्र, सस्कृत, भूगोल, राजनीति तथा विज्ञान विषयों में परम्पराएँ बन चुकी थीं और इन विषयों की अनुसंधान-परम्परा और स्तर अंतर्राष्ट्रीय परम्परा और स्तर से सम्बद्ध थे। विशेषकर इस दृष्टि में हिन्दी के विना अन्य विषयों के अनुसंधानों पश्चिमी योरोप से शिक्षित होकर लौटते थे और अनुसंधान का माध्यम अर्थशास्त्र भाषा होने के कारण एक देश के काम का अंतर्राष्ट्रीय प्रचार और परीक्षण होता था या हो सकता था। हिन्दी में अनुसंधान की भाषा कतिपय विषयों में अर्थशास्त्र रही विन्तु "भारतीय विद्या" (इंडोलॉजी) में यदि हिन्दी का सारासारा देश स्वीकार कर लेने तो इंग्लैंड फ्रांस, जर्मनी आदि देशों में अथर्व विषयों की ही तरह हिन्दी का अनुसंधान उसी प्रकार होता जसा सस्कृत और दशम में क्षेत्रों में हुआ। किन्तु योरोपीय देशों के हिन्दी विभागों में जो अनुसंधान हुआ भा वह एक ही भाषा और लोकसाहित्य आदि से सम्बन्धित रहा दूसरे 'भारतीय हिन्दी अनुसंधान' उनके लिए आदर्श बना। अथर्व विषयों में शोधार्थी दूसरे देशों के स्तर को देखता है, हिन्दी के लिए दूसरे देश, भारतवर्ष के विश्वविद्यालयों और अथर्व संस्थाओं को देखते हैं। इस में अवश्य हिन्दी शोधकाय स्वतंत्र रूप में हुआ किन्तु वही भी भाषा सम्बन्धी काय अधिक हुआ। तात्त्विक चिन्तन के लिए भारतीय लेखकों को देखा गया। अतएव हिन्दी के लिए विश्वविद्यालयों का मापण्डमान लिया गया। हमारे हिन्दी के प्राचार्यत्व और अनुसंधानयताओं पर कितना बड़ा उत्तरदायित्व है, यह स्पष्ट है।

क्या इस उत्तरदायित्व को हम निभा पाये हैं? परिमाण ही दृष्टि से अथर्वशास्त्र और रसायनशास्त्र ही हिन्दी से तुलना कर सकते हैं। अथर्व विषयों को हिन्दी परिमाण की दृष्टि में यद्ये छोड़ चुकी है। हजारों से ऊपर अनुसंधानकर्ता काय कर रहे हैं और प्रति वर्ष छात्राचार्यों को सरदा बनना जा रही है। पी० एच० डी० इतने अधिक हैं कि अब एम० ए० और पी० एच० डी० ही कॉलेजों और विश्वविद्यालयों में लेक्चरर नियुक्त किए जाते हैं अगले दस बीस वर्षों में बिना डी० लिट० की उपाधि के गायन को लेक्चरर भी नहीं हो सकेगा और उपाधि का पद के साथ सम्बद्ध होगा यह बताता है कि आज पी० एच० डी० कितना सस्ती है डी० लिट० का उपाधि आज से कुछ वर्षों का उतनी ही सस्ती हो जायगी। कारण क्या है?

सर्वा गव्यापी हास—प्रायः कहा जाता कि विकास का अवसर मिलने ही विकास अभिधात की तरह होता है और नियम परमाणु विकास

प्रथम होता है, तदनंतर उमस गुणात्मक विकास होता है किन्तु हिन्दी में, प्रारम्भ में व्यक्तियों में जो धर्म करने का स्वभाव था, वह बराबर कम हुआ है और चित्तन दासि का बराबर हास हुआ है क्योंकि शिक्षा का एकमात्र उद्देश्य वृत्ति प्राप्ति है। अतः जब तक बेकारी की समस्या हल नहीं होती, तब तक अनुसधान का स्तर इन गिने मनापियों के शोषकाय के अतिरिक्त उच्चतर ही नहीं सकता। अतएव शोषकाय का सम्बन्ध वर्तमान सामाजिक स्थिति के साथ सम्बद्ध है यह तथ्य 'अनुसधान' पर लिखे गये किसी 'ग्रन्थ' में नहीं मिलता। विश्वविद्यालय न तो बढ़ती हुई आवादी को कम कर सकते हैं और न राजनैतिक, सामाजिक भ्रष्टाचार का ही अनुशासित कर सकते हैं। अवसर-वाणी-वातावरण की सृष्टि का सारा उत्तरदायित्व नेताओं, शासकों और अर्थ-नामों पर है छात्रों पर नहीं। अतः अनुसधान में 'शाट बट', सिफारिश से शोष प्रवृत्तियों की स्वाकृति, मुशामद से उपाधि प्राप्त, आदि प्रवृत्तियाँ बाह्य-समाज को प्रतिबिम्ब मात्र है। व्यक्तिगत पूँजी पर आधारित समाज में जनतन्त्र 'दवाव तन्त्र' बन जाता है और ऐसा कोई काय नहीं है जो जनतन्त्र में दवाव से न हो सके। इस सबन्ध-यापी दवाव से विश्वविद्यालय के अध्यक्ष प्राध्यापक निरोधक उपकुलपति, आदि 'विचल' हो जाते हैं क्योंकि जनतन्त्र में दवाव से अथवा "सम्बन्धों में ही उच्चपद प्राप्त हो सकते हैं। देश में अभी तक साहित्य क्षेत्र से सबन्धीकृत विद्वानों को, अध्यक्षता 'भट करन' का परम्परा बन नहीं पाई है। जोरदार उपाधियों को अधिक महत्त्व दिया जाता है क्योंकि औपचारिक पाण्डित्य का ही यहाँ बोल वाला है। जो जिस विधि से जिस वस्तु का प्राप्त करता है उसी विधि में वह बाटना है, १

१ अब तो हिंदा म लड़कर पद छीनने की प्रवृत्ति बढ़ रही है। आज संगठित प्रचार, अफवाहफरोगी और तिवडिम से, स्थापितों को विस्थापित और विस्थापितों का स्थापित किया जा सकता है। टटपूँजिया वग से आने के कारण अधिकांश लोग महत्वाकांक्षी होते हैं और 'महत्वाकांक्षी का माती निष्पूरत' का शोष में बंद रहता है। इसलिए विद्वान भार नादान, चित्तक और निम्न-शालोक्षक और बठपाठक मर्मा और तिवडिमी, धुरी और धुनियाँ—सब एक भाव विश्व रह हैं। कानूनी नियमों की सुनना नहीं चाहता न पन्ना जिनके व 'जायतेवा' काम का अधिक गम्भीरता से लेना चाहता है। जो लोग अपने पित्रव के प्रति समर्पित हैं उन्हें यकी कोषन होती है। जास का आधार यह है कि इस स्थिति में अब तान घना बढ़ती जा रहा है और

प्रस्तुत करना, द्वितीय प्रतिपाद्य विषय का राजनतिक, सामाजिक सम्बन्धों की गोचर। प्रथम में ऋग्वेद से लेकर प्रतिपाद्य युग तक का विद्वांसोक्तिके अनेक शोध प्रथा में मिलेगा किन्तु इनमें अधिक भूमिकाएँ उपहासास्पद होती हैं। यह तो ठीक है कि ऋग्वेद से हमारा साहित्य और समाज का अध्ययन आरम्भ होना चाहिए किन्तु भारतीय विद्या एक कठिन विषय है और इसलिए इस विषय से सम्बन्धित हिंदी के अनुसंधानकर्त्ताओं का ज्ञान अपर्याप्त होता है। संस्कृत इतिहासवत्ता तथा अन्य व्यक्ति हिंदी के शाघ प्रथो का इसलिए उपहास करते हैं। द्वितीय भूमिकाएँ अथवा पृष्ठभूमियाँ प्रतिपाद्य युग के इतिहास से सम्बन्धित होनी हैं। हिंदी शाघ प्रथो में प्रस्तुत इतिहास न इतिहास होता है, न कल्पना। प्रायः शाघार्थी इतिहास की किसी पाठ्यपुस्तक की नकल कर देता है। उस विषय पर विभिन्न इतिहासकारों के ज्ञान के प्रकाश में तथा स्वयं अपने ज्ञान के प्रकाश में वह तथ्यों और प्रवृत्तियों की नहीं परखता। वह यह भी चिन्ता नहीं करता कि स्वयं इतिहास के प्रति अनङ्ग धारणाएँ हैं और इन धारणाओं से परिचित होना उतना ही आवश्यक है, जितना कि युग के साहित्य से परिचित होना। उदाहरण के लिए हिंदी के बहुत से 'आचार्य' भी यह नहीं जानते कि इतिहास के प्रति नियतिवादी वगसघपवादी, मस्कृतिवादी धारणाओं में अन्तर क्या है? दूसरे दशा के साहित्य सम्बन्धी अनुसंधानों का स्तर इमोलिए उच्चतर है क्योंकि वहाँ एक साहित्यिक का अर्थ विषय का ज्ञान भरपूर होता है। प्राचीन और मध्ययुग के साहित्य की शाघ और उसकी व्याख्या के लिये इतिहासविद् होना अनिवार्य है किन्तु हिंदी में जो एक व्याख्या चल पड़ती है तो वहाँ गोचर प्रथो में भी उसकी पुनरावृत्ति होती रहती है। यही कारण है कि मध्यकालीन साहित्य के अनेक साहित्य की नवीन व्याख्या उपाधिधारी नहीं कर सके। प्रगतिवादिओं के प्रयत्न से गुवन जी के द्वारा इतिहास के प्रति द्विद्वैत्मक भौतिकवादी दृष्टि का प्रचार हुआ किन्तु प्रगतिवादियों का छोड़कर सामान्य शाघार्थी इसका खण्डन मडन तो दूर इस समझ भी नहीं पाया। द्विद्वैत्मक भौतिकवादी व्याख्या के खंडन में 'जमरीकी सम्प्रदाय' आया जो इतिहास की वगसघर्षीय व्याख्या तथा भविष्यवाणीवादिता के विरुद्ध इतिहास की व्याख्या में किन्हीं सामभौमिक नियमों के अनुसंधानों को अनतिहासिक काय मानता है। था पाँपेर की 'गवर्टी आफ हिस्टोरीसिंम' नामक पुस्तक इसी प्रकार की है। इस सम्प्रदाय से भी हिंदी का परिचय नहीं है। इसी तरह 'इंग्लैंड के प्रसिद्ध विद्वान 'टायनबी' की इतिहास सम्बन्धी धारणाएँ ध्यान देने योग्य हैं इन सबसे यह पता चलता है

नि किसी युग के साहित्य और समाज का बसे दरना चाहिए, किन्तु राजपूत काल, भक्तिकाल और रीतिकाल के सम्प्रदाय में हिन्दी गायकण का पिष्टपेपण ही मिलेगा। अब यह द्वितीय इतिहास जान भी उपहासास्पद होकर रह जाता है। इस क्षेत्र में जो मौलिक काम हुआ है, वह "अनुमधान" के क्षेत्र के बाहर के व्यक्तियों द्वारा हुआ है। भाषा, अलंकार-परिगणन छत्र जैसे विषयों पर 'मौलिक' काम हुआ है इसमें सन्देह नहीं। हिन्दी का अनुसंधित्यु समाज निरपेक्ष और मौलिक चिन्तन से दूरत काय का सुविधाजनक पाता है। इस चिन्तन-दारिद्र्य को समाप्त करने का एक उपाय यह है कि साहित्य क्षेत्र के स्वीकृत चिन्तकों को सस्थाओं में नियुक्त या सम्बद्ध किया जाये, जब तक उन्हें बुलाकर भाषण दिलाने से काम नहीं चलता। वह उपहासास्पद है कि जिनके ज्ञान और चिन्तन को उद्धृत करते, जिन उपाधियों से लते हैं उन्हें विश्वद्यालयों में 'गायक' का निदेशक नहीं बनाया जाता।

व्याख्या सम्प्रदाय की तीसरा काय साहित्य यास्या का काय है। उदाहरणतः 'स्वयम्भू रामायण का अध्ययन रामचरितमानस का सांस्कृतिक' अध्ययन 'सूरनागर में वात्सल्य रम' पदमावत का काय सौष्टव" आदि आदि। अपभ्रंश और रामा साहित्य का भाषाओं का अध्ययन अच्छा हुआ है किन्तु भाषा समाज के स्वरूप से सम्प्रदायित है। इस सिद्धि पर गोप ग्रन्थों में सही विवेचना मिलेगी। साम्प्रदायिक अध्ययन समाज के विकास और स्वरूप के विषय में घोर अनानक प्रमाण की चिन्ता न कर विवरण देने में पूरी योग्यता आप किसी भी शोध ग्रन्थ में देख सकते हैं। किसी शास्त्र का किसी काय में कितनी बार प्रयोग हुआ है अथवा किसी काय में किन पर्वों, आभूषणों आदि का नाम आया है ऐसे विवरण गायकणों में बहुत मिलेगे। ऐसे ग्रन्थों में शास्त्र का वचनिक स्तर अतिसामान्य हान के कारण विवरण संप्रचित रूप में नहीं आ पाता भक्ति के कितने भेद हैं यह सादाहरण मिल सकता है। किन्तु भक्ति युग क्या जाता है वह १६वीं शताब्दी में ही क्या प्रबल हुआ पहलू क्यों नहीं हुआ? भक्ति समाज की किस आकाशा को प्रबल करती है ऐसे तार्किक प्रश्नों के उत्तरों से पिष्टपेपण ही मिलेगा। किसी पुराण का किसी काय पर क्या प्रभाव है यह तो सरल काय है किन्तु स्वयं पुराण (Myth) क्या है वास्तविकता उसमें किस प्रकार और क्या व्यक्त होती है यह सब शोध से बाहर का विषय समझा जाता है। इसका कारण यह है कि जब तक साहित्य का अध्ययन इतिहास और समाजशास्त्र से असम्बद्ध होगा, तब तक पिष्टपेपण और विवरण ही हाथ जायगा। इतिहास और समाज

गाम्य का अर्थ यह है कि समाज के सम्पूर्ण विकास को समझन का प्रयत्न करना और दशन, धर्म साहित्य और कलाओं के आविर्भाव और विकास को समझन के साथ सम्बद्ध करके देखना।

“सद्व साहित्यिक अध्ययन” जसी कोई वस्तु होती नहीं है। परन्तु साहित्य में समाज के प्रतिबिम्ब का स्वरूप कम समझा जाय इसक लिये समाज के स्वरूप को समझना होगा। जिन साधनों से रम अलंकार, छन्द, कल्पना, भाषा आदि का विवरण होता है उन्हें ‘सुद्ध साहित्यिक अध्ययन’ कह दिया जाता है। किन्तु इन अध्ययनों के विषय में विवाद है। कुछ परीक्षक निरीक्षक और उपाधिप्राता आलाचना और गोप्य में अंतर नहीं मानते हैं। मान लीजिये ‘तुलनादाम के कायमोपेक्ष’ पर आपन एक पुस्तक पूरी सूझ-बूझ और धर्म में लिखी किन्तु ‘गांध’ यह तभी मानी जायगी, जब इस पर आपको उपाधि मिली हो। अथवा ‘जनरल बुक’ है, कह कर उसकी अपेक्षा की जायगी। इसी विषय पर उपाधि के लिये प्रस्तुत और स्वीकृत प्रबंध में और आपकी पुस्तक की तुलना करने पर, भन्ने ही आपकी पुस्तक में अधिक मौलिकता हो किन्तु आपकी पुस्तक का वह महत्त्व न होगा क्योंकि एक तो आपन उपाधि न लेने का घट्टता की दूसरे आपन पुस्तक की विराट सूची, शब्दा सुश्रमणिका वगैरह पुस्तक के साथ नहीं दो, और उद्धरण दते वक्त आपने, उद्धन पुस्तकों का पूरा वस्तुविवरण नहीं लिया।

गांध का हर विषय कठिन है यदि उस पर प्राप्त सम्पूर्ण ज्ञान से परिचित होकर मौलिक चिंतन किया जाए। मौलिकता के स्थान पर इधर अनुसंधान प्रतिप्रिया पर बहुत बल दिया जाने लगा है। मौलिक चिंतन में वह शक्ति है जो ज्ञान के नये आयाम खोलता है, किन्तु एम० ए० परीक्षा की उत्तर पुस्तिकाओं में जितना प्रकार मौलिकता को अपराध माना जाता है, उसी प्रकार गोप्य में निरीक्षक अथवा परीक्षक अथवा सम्भावित परीक्षकों की दृष्टिकोण के विरुद्ध जाना स्तरनाक समझा जाता है। यह काय है भी कठिन। अतः अनुसंधान प्रतिप्रिया पर अधिक बल दिया जाना लगा। अनुसंधान प्रतिप्रिया में छातय सिर्फ इतना है कि विषय का प्रतिपादन किम तरह करना चाहिए

२ लिखी अनुसंधान और अप्यागत में प्रचलित पूर्वाग्रह और पक्षपात यह एक रोचक गांध विषय ही गहता है लेकिन किम में भाग्य है जो तेम विषय खुले और किमने तेम आधाय है जो हम तरह के अध्ययन का महें सराह और आत्म निरीक्षण करें, सामाजिक उत्तरता सुभ है।

और किस तरह उद्धरण आदि देना चाहिए किन्तु यह सब बहुत सहज है, साधन है साध्य है चिन्तन की मौलिकता और उसी का शोधप्रश्नों में अभाव मिलता है। "तस्यैवुक् और सूफी मत" चन्द्रबली पाण्डेय का पुस्तक है, शोधप्रश्न नहीं है किन्तु उस पुस्तक में जो अतदृष्टि है पान है, वह बाद का इसी विषय की पुस्तक में वहाँ मिलता है? रामचन्द्र शुक्ल की जायसी की भूमिका अभी तक बजोड़ है। चन्द्रबली पाण्डेय की केशवदास पुस्तक में लेखक की अतदृष्टि देखते ही बनती है। अथवा वह कहाँ है? क्यों शोधार्थियों में वह अतदृष्टि नहीं विकसित हो पाती? कारण यही है कि न तो समाज सापेक्ष चिन्तन पर बल दिया जाता है न साहित्य के मर्मोद्घाटन में शोधार्थी को शिक्षित किया जाता है, फलतः साहित्य की व्याख्या विवरणात्मक होती चली जा रहा है। भाषा वार्तानिक अध्ययनों के लिए तो अभी आवश्यक सुविधाओं का ही अभाव है। और आज का भाषाविज्ञान, साहित्यालोचना के क्षेत्र में भी प्रयुक्त होने लगा है, लेकिन काव्य के भाषावार्तानिक अध्ययन की अभी शुरुआत भी नहीं हुई है।

इसी भ्रातृ दृष्टिकोणों के कारण हिंदी का अनुसंधान काय गुणात्मक दृष्टि से पिछड़ा रहा है। इसी भ्रातृत्व में एक भ्रातृ यह है कि तार्किक चर्चा का निवृत्त को अनुसंधान न माना जाय। कला क्या है इस विषय पर यदि कोई त्रिचरक मौखिक चिन्तन प्रस्तुत करे और उसमें दूसरों के उद्धरण न हो तो वह पोश्तावादी शोध से अधिक उपयोगी होगी। पकड़ और पहुँच का हिन्दी शोध से सम्बन्ध दूरता जा रहा है। काव्यशास्त्र से परे चिन्तन आगे बढ़ना नहीं दिखता। काव्यशास्त्र की मनावर्तानिक व्याख्या हुई है इसी तरह सामाजिक या समाजशास्त्रीय व्याख्या भी हो रही है रीतिकाल के आचार्यों के विचार भी सम्मुख आये हैं किन्तु मुख्य बात यह है कि भारतीय काव्यशास्त्र का आज क्या उपयोग है। इस विद्युत् पर पत्र-पत्रिकाओं में अवश्य चर्चा हुई है 'अनुसंधान में भारतीय काव्यशास्त्र का स्तम्भ विवरण आदि ही अधिक हुआ है। हिन्दी के काव्यशास्त्री सिद्धांत का विवरण थम पूर्वक प्रस्तुत करते हैं लेकिन उनके समकालीन साहित्य में गूजनात्मक प्रयोग के बिंदु पर मौन रहते हैं अथवा प्राचीन प्रतिमानों का सौंधित किये बिना ही उसके बटुओं में नवीन साहित्य का पिंट करन लगते हैं।

राष्ट्रीय चर्चा में मग्न जब हिन्दी के दो पहलुओं को रसनिष्पत्ति वाले भरतमूर्धन की व्याख्या करने हुए पाया जाता है, तब घोर मनोरजन होता है। यह विचार करने की जमे आवश्यकता ही नहीं है कि कला और काव्यगत मर्म में क्या इतना ही आवश्यक है कि किसने क्या कहा है? यह भी बताना

चाहिए कि जा कहा है वह कितना उपयोगी है। और कहाँ तक ? विवरणात्मक अनुसंधान से प्राचीन साहित्य और नूतन साहित्य की खाई और भी गहरी हो गई है। और मजा यह है कि संस्कृतियों की व्याख्याएँ आज भी हिंदी के व्याख्याकारों से अधिक प्रामाणिक मानी जाती हैं। हिंदी के अनुसंधानकर्त्तों का काय यह है कि वे प्राचीन मापदण्डों का आधुनिकीकरण करें। डॉ० नगेंद्र ने प्राचीन काव्यशास्त्र को आधुनिक शब्दावली में कहा है, परन्तु अभी भी प्राचीन का उपयोग क्या और कहाँ तक है यह बताना शेष है। यह काय किसी एक वाद की व्यापकता सिद्ध करने से नहीं हो सकता। इसके लिए समकालीन साहित्य और कला का गम्भीर अध्ययन अपेक्षित है। उत्तरदाता इस साहित्य के विवेचन की प्रक्रिया में 'वादों की शक्ति और सीमा' देखन की आवश्यकता है। यह टूटती है कि सिद्धांत से सुसज्जित आचार्य समकालीन साहित्य के विषय में अपने विद्वल्लेखन प्रस्तुत नहीं करते और यह पूरा क्षेत्र अव्यवस्थित और "आविष्ट" ढंग से साधने वालों के लिए छोड़ दिया गया है।

'अतिगम्य विद्वानों का हिंदी अनुसंधान का एक अर्थ-याधि है। कारण यह है कि साहित्य एक और अविभाज्य है। आधुनिक साहित्य को पढ़कर ही प्राचीन की महत्ता का बोध हो सकता है। इसी तरह प्राचीन साहित्य को पढ़कर ही आधुनिक साहित्य का स्वरूप स्पष्ट होता है। जिस प्रकार बर्नासीकल फिजिक्स का ज्ञान बिना क्वांटम थ्योरी सापेक्षता सिद्धांत अनिश्चितता सिद्धांत आदि नहीं जान जा सकते इसी प्रकार प्रत्यक्ष देख या आधुनिक या नवलेखन उमर के परम्परा का पुष्प भी है और परम्परा के विरुद्ध प्रतिक्रिया भी। अतः जिस प्रकार मापदण्डों के निर्माता काव्यशास्त्री या सौन्दर्याशास्त्री को सब पढ़ना पड़ता है उसी प्रकार प्राचीन का क विवेचकों को नवीन का और नवीन युग के अनुसंधानकर्त्तों को प्राचीन का ममस होना ही चाहिए। अथवा विवेचक विभिन्न प्रारूपों (माडर्न) की तुलना ही नहीं कर सकेगा।

एक और आवश्यकता है हिंदी के अनुसंधान की जहाँ सम्भव हो, वहाँ उसे प्रायोगिक रूप देना होगा। सोय के विद्वल्लेखन में हम पुरानी उक्तियाँ टुट्टराते हैं परन्तु सुन्दर पदार्थ की प्रतीति का एक गरीबीय आधार भी है। क्या विभिन्न पदार्थों को देखकर यह पता लगा लिया गया है कि कोई पदार्थ सभी हम सुन्दर लगता है जब उसका हमारे नाई जगत पर अच्छा प्रभाव पड़ता है ? यह काय प्रयोगशास्त्रों में ही सम्भव है। सोय को 'आजकाल' को

बहुत माना ही जाता है अतः इस 'वस्तुगत ज्ञान' के अध्ययन में, प्रयोग हमारी सहायता कर सकते हैं। 'सबजिबिब' अध्ययन के लिए हम व्यक्ति की अत्यन्त मानसिकता परम्पराओं आदि को देखना होगा। इसी प्रकार कोई काव्य किस परिस्थिति में कसा लगता है, यह भी अभी तक नहीं दखा गया। साधारणीकरण की परीक्षा भी प्रायोगिक रूप में हो सकती है काव्य शास्त्र तो प्रायः 'चरम रस दशा' का ही वर्णन करते हैं लेकिन कलानुभव में, निश्चय ही सारतम्य रहता है और जिस पर, कला का कसा प्रभाव पड़ता है, जब तक हमारा वस्तुगत या प्रायोगिक अध्ययन नहीं होता तब तक साधारणीकरण की प्राचीन धारणाओं का दुहराव, एकांगी प्रयत्न ही रहेगा, उसमें वनानिकता लाने के लिए, हिन्दी अनुसंधान को 'कायपरक' फलशतल बनाता होगा और इसके लिए अखिल भारतीय स्तर पर 'शोधनीति एवम् प्रविधि समिति' बनाती होगी।

मैंने जानबूझकर हिन्दी अनुसंधान का गौरवगायन नहीं किया। इससे यह समझना कि मैं निराग हैं या मैं अपमानजनक दृष्टिकोण अपना रहा हूँ, गलत है। एक सहकर्मी के नाते यह आत्मनिराक्षण है, इससे हम वास्तविक स्थिति को समझ सकते हैं और हिन्दी के विषय में जो धारणाएँ हमारी असावधानी अथवा अज्ञान कारणों से बन गई हैं, उन्हें बदल सकने का एकमात्र उपाय यही है कि हम जो कर चुके हैं उससे सतोष न कर लें तभी काय आगे बढ़ सकता है। हिन्दी साहित्य का विदशो में अनुसंधान हो रहा है। हमारा गोप्य ग्रन्थ भी वहाँ पड़े जाएँगे। अभी तो विदेशी राजनतिक कारणों से, प्रशंसात्मक रस दिखा रहे हैं लेकिन हिन्दी साहित्य को जब कोई ए० बी० कीय मिलेगा तब क्या होगा इस क्षण के लिए हम तयार होना चाहिए।

रुचि का सामाजिक अध्ययन

किसी 'तत्व या 'धारणा' के अध्ययन में अभी तक समाजशास्त्रीय दृष्टि का प्रयोग कम होता है। प्रगतिवादी आलोचना में अवश्य मार्क्सवादी समाज शास्त्र का प्रयोग होता रहा है और अब भी हो रहा है किन्तु नवीनतम समाजशास्त्र में बगलत आधार के अतिरिक्त मानव समूह (स्पेशल ग्रुप्स) को अधिक महत्व दिया जाता है विशेषकर कला और साहित्य जैसे क्षेत्रों में, जहाँ अनेक वर्गों के व्यक्ति इन क्षेत्रों में अपना योगदान करते हैं। सामाजिकीकरण की दृष्टि से मार्क्स का बगवाद समग्रतः अभी भी स्वीकृत है पर आवश्यक संशोधनों के साथ। क्योंकि अतिसामाजिकीकरण से विशिष्ट की जटिलताओं का गहराई से अध्ययन नही हो पाता।

उदाहरणतः साहित्य और कला के क्षेत्रों में अधिकतर योगदान 'मध्य वर्ग' का रहा है, क्योंकि समाजों में कला का रूप सामूहिक रहता है, यद्यपि इनमें भी 'पुरोहितों का योगदान अधिक होता है। यह सामाजिकीकरण सही है किन्तु 'मध्य वर्ग' में भी तरह-तरह के समूह या गोटों-समूह प्राचीन कला और साहित्य के रक्षण प्रचार, प्रसार, व्याख्या और मूल्य भीमासा करते हैं, और इनमें कुछ 'नवीन' की सृष्टि करते हैं। अतः एक सामाजिक वर्ग के भीतर इन गोटियों या 'सहचिंतकों या सहस्रष्टाओं के स्वरूप का अध्ययन कला-साहित्य के अध्ययन में सहायक होता है। सारांश यह कि नवसमाजशास्त्र साहित्य और कला में बदलती या स्थिर रुचियों का अध्ययन लघु विराट जनसमूहों या संगठनों के आधार पर करता है। वह ऐसी अमूर्त धारणाओं का वैज्ञानिक नही मानता कि अमूर्त रुचि 'युगात्मा' (स्प्रिट आफ द एज) है। क्योंकि समाजशास्त्र के अनुसार शाघ वरन पर जिस 'युगात्मा' कहा जाता है, वह किसी एक ग्रुप की आत्मा या रुचि साक्षित होता है, जिसे 'युगात्मा' कहकर वह ग्रुप व्यापकता देने में कभी सफल और कभी असफल होता है।

प्रायः यह देखा जाता है कि किसी अवधि में कोई एक रुचि अथवा रुचियों पर हावी हो जाती है। कभी तुलसी की 'रामायण' ही अधिन रुचती थी, आधुनिक युग में उसका स्थान कथा और काव्य ने ले लिया है। पुराने कवियों को पाठ्यक्रम अथवा पेशेवर आलोचकों और साहित्यिकों को छोड़कर

लोग कम पढ़ते हैं ही, सम्प्रदायो म या उनकी धारणाओ से प्रभावित लोग अब भी उ ह पढ़ते हैं। कभी शवसपियर को विद्वान साहित्यिक नहा पढ़त थे, किन्तु 'जनता' (साधारण शिक्षित अथवा अशिक्षित जनसमूह) शवसपियर के नाटक पर जान दती थी। अब विद्वान् भी शवसपियर का पत्र है कि तु उन बातों के लिये व शवसपियर को पसन्द नहीं करत, जिन्के लिये ता उत पसन्द करती थी। १६ वा गता थी क पूव महिलाए यूरोप क उच्च दर्जो म जोर-जोर से कथा (रोमांस) का पाठ करती थी। इनके सौंध्य वणन म विताव पढ़ते समय हिलते हुए पतले लाल होठो की सुन्दरता का भी वणन मिलता है किन्तु अब महिलाएँ भी कम से कम पढ़ते समय त्रप रहती हैं।

हिन्दी म 'तारसप्तक' के बान् नयो कविता का रीव अधिन रहा है और समा का 'युगात्मा' सिद्ध करने के लिये विभिन्न रथाओं के कई घुप प्रयत्नगीत रह है। इधर 'छोटी कहाना' ने उपायाता को हतप्रभ कर दिया है, अधिकतर आलोचना या तो कविता को लकर होती है या कहानी को लेकर और अय विधाओ पर उमे लागू कर दिया जाता है। य रचि के बसे रूप हैं। सन ६० क बाद अत्र तयाकथित नयी कविता' स भा मन उबने लगा है अब रचि सामाजिक' हा रही है। स्कूल, कॉलेज और वि विद्यालय रचि के रक्षक मान जात हैं, इनम प्राय कालत्रयी कृतिमा का अध्ययन अधिब होता है और उहाँ क आधार पर सिद्धात बनत हैं। इस गु' या समूह को 'प्राचीन रचिरणक' कह सकते हैं। य लाग नित्य नय क आगमन स शोचते नही, परिपत्रव की प्रतीक्षा करत हैं। स्वरूप जब निश्चित हो जाता है तब समवा मूल्यावन होता है अत 'नवीन रचि' क घुप' इन प्राचीन रचिरणकों का 'अध्यापकाय, गतानुगतिक', पिछला हुआ परम्परावादी विपटनित' और 'द्यात्रापयागी' कहत हैं। नवीन रचि इसका दुगरा घुषात प्रस्तुत

१ इसका ताजा उपाहरण है जिनमान म शास्त्रिय अकादमी द्वारा पुरस्कार डॉ० नरेन्द्र की रम सिद्धान्त पुस्तक का छात्रोपयोगी योदित किया जाता। अनेय जो और उतक घुप का रचि तत्र गन्तु जाता जब यह काचित किया जाता कि रम सिद्धान्त आत्र को कलिया का म दावन कर गवता है डॉ० नरेन्द्र न रम-भाषापन का आर गवन कि है किन्तु यनि उरत उय का कार्यक मगाधिन रम सिद्धान्त होता और उसम गवकाभात कमा-अध्य कानि का परत की जाता और थ यत्ता का निरूप हा जाता, एक निरि कन प्रविधि गाने अत्र ता गायन छात्रकानि का आर गन यत्ता किन्तु रम सिद्धान्त मात्र गाने योगी पुस्तक नहा है व रम-भाषापन का प्रथम पत्र है।

करती हैं। स्वभावतः मध्यमाप्रतिपदावादी कुछ 'ग्रुप' उत्पन्न हो जाते हैं जो नये और पुराने को इमलिये स्वीकार नहीं करते कि वे नये या पुराने हैं बल्कि वे उन कृतियों या सिद्धांतों के प्रभाव और दिशा को ध्यान में रखकर सोचते हैं। इस तरह साहित्य और कला के क्षेत्र में रुचियों का संघर्ष उनके प्रवक्तव्यों के ग्रुपों का ध्यान में रखकर किया जा सकता है।

प्राचीन और नवीन रुचियों की समसामयिकता के कारण रुचि का वस्तुगत अध्ययन कठिन हो जाता है क्योंकि कोई यह नहीं चाहता कि उसे पिछड़ा हुआ घोषित कर दिया जाय, किन्तु साथ ही 'युगात्मावाद' के आधार पर असकृल दृष्टि का विकास होता है। उदाहरणतः आज भी गायिक शैली में चर्चों का निर्माण होता है। कवी-गई चित्रकला से जाधुनिक चित्रकला प्रेरणा लती है। सुदूरपूर्व की चीनी जापानी कविता से एजरा पौंड अपना विवाद विवसित करते हैं। टी० एस० इलियट 'ब्लासिक्ल' कला के समर्थक हैं, आस्था की दृष्टि से पुरानी समाज के किन्तु वे शैली की नवीनता के कारण नयी कविता के मसीहा भी हैं उनकी इस नवीन शैली पर अंग्रेजी के दार्शनिक कवियों का प्रभाव है, जो पुराने' है। गहरी रुचि नवीनता के लिये गावों की ओर देखती है और गांव गहरो की ओर अतः युगात्मा' की खोज न कर समाजशास्त्री 'सामाजिक समूहों' के कृतित्व को परखते हैं।

किन्तु इस 'ग्रुप' की जांच-पड़ताल भी सावधानी से होनी चाहिए। ईश्वरी सत्ताओं में झगड़ में मध्यवर्ग जागरूक था पर कला-साहित्य को संरक्षण देने लगे थे। भारतवर्ष में मध्यवर्ग ही समग्रतः स्रष्टा और विचारक है किन्तु मध्यवर्ग का चिंतन प्रभावित करने के लिये घनपतियों के संगठित मासिक दैनिक और साप्ताहिक पत्र सचदा जागरूक रहते हैं। 'दिन-मान' 'धर्मयुग' साप्ताहिक हिन्दुस्तान सारिका, नानोदय आदि पत्रों में 'हसी' और 'चीनी' रुचियों और 'युगात्माओं' का प्रभुत्व नहीं चल सकता। घनपतियों के पत्र सीधा आक्रमण पूँजीवाद पर कर ही नहीं सकते अतः इन पत्रों के द्वारा 'नवमूल्यों' की चर्चा में समझ के यथास्थिति रक्षा की प्रवृत्ति अंतर्निहित रहती है। रचनात्मक इन ग्रुपों में बड़ी विविधताएँ हैं परन्तु इनके द्वारा प्रचारित 'रुचियों' से प्रभावित नवयुवकों के ग्रुप "ऊपरी" परिवर्तनों की बात करते हैं। ये रचनाओं में नवीनता के हमी हैं किन्तु सामाजिक रचना में नवीन प्रयोग के लिये तयार नहीं हैं अतः नयी कविता या नवकथा के प्रवक्तव्यों के ग्रुपों का अध्ययन सर्वाङ्गीण अध्ययन के रूप में होना चाहिए। रुचि विषय अपने भीतर अनेक मतव्या दृष्टियों और राज

नीतिक सामाजिक विचारों को छिपाये रहती है, 'रचि को ग्रुप निरपेक्ष' वस्तु नहीं है।

'नयी कविता' और 'नवकथा' के क्षेत्र में प्रगतिवादी ग्रुपों के लेखक भी हैं इनका नवीनतावाद केवल शलीगत होता है। वस्तुगत दृष्टि से प्रगतिशील लेखक, साचे के परिवर्तन पर ध्यान केंद्रित करता है। नागाजु न, यशपाल आदि लेखकों में यशपाल आज पुराने हैं, नागाजु न नये भी पुराने भी, मुक्तिबोध नये, शमशेर नये, केदार नये।^१ किन्तु जब तक इन्हें— 'नातिकारी ग्रुप' के सदस्य में नहीं परखा जाता, तब तक इनकी नवीनता या प्राचीनता की 'निश्चिता' निश्चित नहीं हो सकती और साथ ही 'रचना प्रक्रिया' भी स्पष्ट नहीं हो सकती क्योंकि 'प्रक्रिया' प्रयोजन से प्रभावित होती है। यदि कोई नया लेखक कहता है कि उसकी रचना का कोई प्रयोजन नहीं है तो उसका प्रयोजन या तो यह है कि वह प्रचलित प्रयोजनों का विरोधी है या किसी नातिकारी प्रयोजन की तीव्रता को वह मद्द करना चाहता है अथवा वह 'नूतनवादी' है। इधर ऐसा 'नूतनवाद' काफी बड़ा है सन ६० के आसपास के कुछ कथाकार प्रायः अपने को अप्रतिबद्ध, शापयस्त आदि कहते रहे हैं,^२ यह निषेधवादी शास्त्र की स्वार्थ शब्दावली है। निषेधवाद (निहितिज्म, 'पुराना' दृष्टान्त है और अक्सर 'क्यों' की दृष्टा में, अपना प्रभाव बढ़ा लेता है,) व 'अहंवाद' इसका फल है। इसमें भी इस 'ग्रुप' के कई प्रयोजन हैं—(१) समाज की जड़ता व विरुद्ध आक्रामक प्रवृत्त करना (२) नवीनतम प्रयोगों की स्वीकृति कराने के लिए विचित्र रस अपमाना, (३) नवीनता में नवीनतर बनने के लिए सन ६० के पूर्व के लेखकों से अपने को अलग करना, (४) पूर्व लेखकों की कुछ कमजोरियाँ छानना, कुछ अपनाये रहना और कुछ नयी सुराहियाँ पालना और उनमें मजा लेना आदि।

आधुनिक युग में लेखक या कवि राजा रसों पर निर्भर नहीं हैं। वह या तो सत्स्थाओं पर निर्भर है या पत्र-पत्रिकाओं या प्रकाशन गृहों पर। यहाँ भी द्रष्टव्य यह है कि सत्स्थाओं पर निर्भर व्यक्तियों में पुरानापन अधिक माना जाता है क्योंकि सत्स्थाओं (विश्वविद्यालय, पत्रिका, स्कूल, समाज आदि) के व्यक्तियों को सत्स्थागत मर्यादाओं व भीतर काम करना पड़ता है अतः दृष्टि में पत्रकार 'अतिशय नवीनतावादी' माने जाते हैं। कई 'अप्यापक' सत्स्थाओं

१ अब य भी "नयों में पुराने" घोषित हो चुके हैं।

२ द्रष्टव्य— 'पानोप्य' में कल्पिता में हुई कथा-गोष्ठी का विवरण, फररी अंक, १९६६ ई०।

का छाड़ कर पत्रा में गय हैं और उनकी अभिव्यक्ति अध्यापकीय होन पर भी, वह टाट स करत हैं कि व 'नवीन' हैं, क्योंकि व 'अध्यापक' नहीं हैं। कुछ अध्यापक अपन ऊपर बहुत सज्जित रहन हैं व घूमघूम कर मुनादी करते फिरत हैं कि वे-इस सड़े पैसे को छोड़ रहे हैं लेकिन छोटते नहीं हैं। ऐसे लोगो का ख्याल है कि काग। व अध्यापक न हात ता वे या करत, यों बनते लकिन किताब कास भ लगवाने के लिए, किताब का समपण किसी बड़े अध्यापक को ही करते हैं। उनमे कहा जाए कि शिक्षक तो विचार क लिए पूग स्वतंत्र है और यह कि अधिकतर नवनि लेखक शिक्षक ही हुए हैं तो बाह भर कर चुप रह जात है।

पत्र पत्रिकाओ में स्थानांतरण स भी ग्रुप-परिवर्तन होत हैं, 'रुचि' बरल जाती है 'कृति' के श्रोवात वर्मा और अब दिनमान' के श्रोवात वर्मा में फरक है क्योंकि 'कृति' में एवत्र ग्रुप का स्वरूप दिनमान-ग्रुप से भिन्न था। कुछ लखन इधर प्रकाशक बन गय हैं प्रकाशक बनन क पूव उनकी रुचि कुछ और था अब और है सामाजिक सम्बन्धों में भी रुचि परिवर्तन को इसी मन्त्र को ध्यान में रख कर देखा जा सकता है।

ग्रुप-नता की राजनीतिक, सामाजिक और कलागत रुचियाँ और विचारों में पूरा ग्रुप प्रभावित होता है। संस्थाओं के लेखकों पर भी संस्थाओं के बाहर के ग्रुपों का प्रभाव देखा जा सकता है।

प्रत्येक ग्रुप अपने सत्य और 'रुचि' को 'ग्रुप-सत्य' और 'प्रतिनिधि' रुचि कह कर प्रचार करता है। इनमें जिसके पास अधिक प्रवासन-साधन हैं, वह उतना ही अधिक कामयाब होता है यों कि वह दूकानदार की तरह यह कहता है कि उसी के पास सस लाली (लटेस्ट) चीज है। इस तरह नवतावाद्याँ में व्यापार के नियम अधिक स्पष्टता के साथ देखे जा सकते हैं। प्रारम्भ में यह दूकानदारी बहुत सहायक होती है क्योंकि ध्यानावषण के लिए साहित्य में व्यापारीवृत्ति का प्रयोग कारणर साबित होता है। यदि उस ग्रुप में प्रतिभा हुई तो वह सचमुच अपनी उपलब्धियों से रुचि परिवर्तन कर देता है अन्यथा कोई अधिक 'प्रतिभावाली' ग्रुप जनता के ध्यान पर बाजी मार ले जाता है। इस 'ध्यानावषणवाद' से इधर हिन्दी में इतनी आशावादी, नूतन-व्यवस्थामीत्री और शीघ्र-मुक्त हुई हैं कि साधारण व्यक्ति सोचन लगता है कि अन्त में सब साग बसा यह रहे हैं। रुचि के समाजशास्त्र के एक प्रसिद्ध लेखक के ये शब्द उद्धृत करने योग्य हैं आज का कला का धारणा बर्दासत तब जा पहुँचा है। प्रतिभा—इस शब्द में जो अभिप्राय है, वह

बिखर कर इधर उधर गिर गये हैं। सजनात्मक लेखक प्रत्येक दशा में अपनी रचना की, अपनी रचि की स्वीकृति चाहता है। यह रचि की तानाशाही है। इसके अनुसार हमें प्रत्येक अभिव्यक्ति को स्वीकार कर लेना चाहिए, हर उस लेखक को, जो अपने को कलाकार कहता है। उस दृष्टि में वकील अपने उक्त विचार को इस परस्परविराधी स्थिति तक ले जाते हैं कि साधारण व्यक्ति को कलाकार की शानदार उपस्थिति में चुपचाप सुनना चाहिए और जब तक कलाकार न बहे, चुप रहना चाहिए। यदि कलाकार अपने को व्यक्त न करे, श्रोता को चुपचाप बने जाना चाहिए, इस तरह रचि' के नये शाहशाही के गर्विले अधिकार और वक्त य सामन आ रह है।^१

शूकिंग का कथन है कि ब्रूजर्वा युग में प्रथम बार लेखकों ने अपनी असफलता को दमन के मरते मडना सीरा। वस्तुतः सजन के लिए आत्म विश्वास अनिवाय है और अमफलता स्वीकृति से उस आत्म विश्वास की हानि होती है। इस तरह श्रोताओं और पाठकों की नाममभी या शरारत का दोष देकर लेखक इस सन्देह से बच जाता है कि वह सफल हो रहा है या अमफल। यूरोप के कुछ देशों में तो यह प्रवृत्ति १७वीं शताब्दी से ही बन्न लगी थी कि लेखक एक आदश पाठक को ध्यान में रख कर लिखे सत्साधारण (सिगिस्त) सब साधारण) को नहीं। परिणामतः लेखक कथन अपनी 'रचि से ही प्रेरित होने लगा। कभी 'उस्ताद' या रस रचना गुधार किया करते थे पोप और और बाल्तेयर जैसे लेखकों का भी यह अपमान सहना पता था अब लेखक 'पन्म स्वतंत्र' है सौन्दर्यवाद या कलावाद या रूपवाद के जन्म का यही कारण था। भीड़ में बचो' यह एक व्यसन की तरह प्रचलित होता गया।

यह समझना गतत है आज का लेखक जनता की कमायी पर आश्रित नहीं है जनता का मुख्य द्वार से निकाल बाहर करना और पीछे के द्वार से उसे घर में प्रवेश देना यह अत्याधुनिक प्रवृत्ति है।

क्याकि ग्राह्य वास्तविक परिस्थिति से कुछ युव' प्रेरणा नहीं लेते अतः कलाकार भीतरी उत्साह को व्यक्त नहा कर पाते इसीलिए सह + अनुभूति' रखने वाले दोस्तों की जरूरत पडती है, मशौवाद' का यह भा एक कारण है। सहकर्मी या सहानुभूतिवर्ती की आलाचना हो सत्य हो पाता है अतः आज के सजन में 'गास्त्रीय या सिद्धांतवादो' आलाचक से वितण्णा

१ द सो-मोलीजी आफ निटररी टेस्ट एल० एल० शूकिंग, सन् १९५० ई०, पृ० ५८।

अनिवार्य हो गयी है। यदि सहकर्मियों के एक 'ग्रुप' नहीं बन पाते तो सज्जन का विकास रुक जाता है। हिन्दी के विद्यार्थियों का सज्जन इन्हीं 'ग्रुपों' के बनने-बिगड़ने का इतिहास है। गुटबन्दी के बिना 'रुचिवन्दी' असम्भव हो गयी है।

आज आलोचक वह है जो किसी 'ग्रुप' का प्रवक्ता है अथवा वह 'अध्यापक' है। हमें सन्देह नहीं कि किसी 'ग्रुप' की 'रुचि' विशेष को जनता तक ले जाने में इन आलोचकों का महत्वपूर्ण योगदान है किन्तु ऐसी आलोचना सामित सकीर्ण और सफाजी पर अधिक आधारित होती है। परिष्कृत का बार-बार ज्ञान करने पर भी सम्पूर्ण सज्जनेतिहास से वह अलग पड़ जाता है। एक शब्द में वह 'व्यक्तिगत आलोचना' नहीं होती। कभी कभी ऐसा भी होता है कि आलोचक सज्जनों के ऊपर छा जाता है, उसी तरह जिस तरह मध्य युग में पुराहित, मुन्ता और बन्दो—दोनों पर छाया रहा। गूँगी के अनुसार जर्मनी में आलोचक नाटककार के ऊपर हावी है। जनता को, ग्रुप चेतना व आलोचकों द्वारा नासमझ मान लिया गया है।

यह साथ है कि 'नया' लवक पुरानी रुचि से विद्रोह कर नवीन रुचि अपनाता है और वह रुचि 'जनप्रिय' बन जाता है किन्तु इधर जन प्रियता के सम्बन्ध में जो अनुसंधान हो रहा है उससे यह साबित होता है कि रुचि विशेष की अपनी श्रेष्ठता के स्थान पर मित्रों का प्रचार अधिक कारगर हुआ है। यमिथ रुचिरक्षक मित्र टस्ट हॉलिंग) हान हैं जो अनुकरण की विधि पर प्रसिद्धि होती चली जाती है। बार बार एक ही चीज सामने आने पर यो भी उसका प्रतिपदगी जाग्रत हो जाती है और रुचि बदल जाती है। मन्म लिवरमन का एक कथन गूँगी ने उद्धृत किया है कि इस चित्र को मेरे सामने से हटाओ अथवा मैं इसे पसन्द करने लूँगा!!

प्रश्न हागा कि 'ग्रुपों' के अध्ययन से रचना के आन्तरिक मासृतिक मूल्य पर क्या प्रकाश पड़ता है? इसका उत्तर यह है कि जो एक 'ग्रुप' की चित्तवृत्ति रुचि विचार और संवेदनाएँ हैं उन्हें हर्गिज सभी जनता की चेतना नहीं माना जा सकता। साहित्य के अध्ययन में यह भूल प्रारम्भ से ही होती आयी है पंडित रामचन्द्र गुप्त जिसे जनता की चित्तवृत्ति कहकर स्वीकारने हैं वह किसी एक ग्रुप या कुछ ग्रुपों की चित्तवृत्ति थी अतः

१ टैक द निम्नकार जब आर आर्डी गल विगिन टू लाइव इट, वही पृष्ठ ६१।

‘सामान्य प्रविधि’ (जनरल मथोडालीजी) के रूप में ग्रुप को ‘जनता’ के रूप में पेश करना एकाकी और भ्रात प्रविधि है।

कला में उत्तराधिकार नहीं होता। यदि एक छोटा ‘ग्रुप एक नया आदर्श अपनाता है, इसका यह अर्थ नहीं कि अन्य सब उसका अनुगामी हैं।^२

यह अवश्य स्वीकार्य हो सकता है कि अपनी ‘रुचि’ को जमाने की रुचि कहने से बहुत दूर अच्छा सज्जन प्राप्त होता है। यही नहीं नवतावा में एक ‘नवयौवन’ या ताजगी भी होती है और यह भी कि इन्हीं ग्रुपों में व ‘ग्रुप’ भी होते हैं, जिनकी ‘रुचि’ इतनी अतिवादिनी नहीं होती, जसी कि आज की उग्र पीढ़ियों में दिखायी पड़ती है। इनके आदर्श और सबेग सवसाधारण के विपरीत नहीं होते, हाँ कलागत उच्चता गहराई और नवीनता अवश्य होती है। ऐसे ‘ग्रुप’ जगल की आग की तरह जनता में फलते हैं और समाज के बहुत बड़े भाग को दिशा देते हैं या सचेतना सशोधन करते हैं। ऐसे ग्रुपों से ‘कालजयी कृतियाँ भी प्राप्त हो सकती हैं। कलागत प्रतियोगिता में वही ‘ग्रुप’ या ‘ग्रुप का कोई कलाकार प्रतिनिधि कलाकार बनता है जो अधिक काफ़ीक़ी विविध मानव समूह की सह अनुभूति प्राप्त करता है अथवा साधारण या मध्य श्रेणी की कुछ कृतियाँ दबकर ग्रुप’ पिछड़ जाता है। पिछले बीस पच्चीस वर्षों में यही ग्रुप प्रक्रिया कायम रही है, स्पष्टतः सभी रचनाओं से एक अच्छा सक्लन तयार किया जा सकता है। किन्तु महान’ और ‘कालजयी कृति या कृतियाँ कौन सी हैं इसका निणय आज की रुचि नहीं कर सकती ‘कल’ की ‘रुचि करेगी, ‘कल’ का वह मानव समूह निणय करेगा, जिसमें आज की वरेण्य कृतियाँ सस्कार बन कर ढल जायगी। तुलसी, सूर प्रसाद शकसपियर दाते आदि के साथ केवल उन्हीं कलाकारों को क्लासिक सना प्राप्त होगी।

अकविता . एक अनिवन्ध

‘अकविता’ की धारणा विवादास्पद हो गई है लेकिन विवादियों सत्राध्या के तकाल से, अग्य हट कर सोचा जाए तो ‘अकविता’ उस कविता को कह सकने हैं जो कविता प्रतीत न हो। कविता हो लेकिन कविता का तरह न लगे—यह विरोधी कथन सा है लेकिन ‘कविता’ नाम से प्रसिद्ध अधिकतर रचनाया म काव्यभाषा (पौयटिक टिकान) का प्रयाग हाता आया है। यह काव्यभाषा, किसी वाली या भाषा का परिनिष्ठित-परिष्कृत रूप होती है। इस बनी-सँवरी या बनी ठनी भाषा म ग्ला को ‘ठठपन’ से दूर किया जाता है उन्हें रतकर या ‘रि-द’ कर चिकनाकर इस्तमाल म लाया जाता है। इस प्रक्रिया से गुजर कर शब्, उच्चवर्गीय सांस्कृतिक स्पश दन लाने हैं उनम गरिमा, शिष्टता और महिमा आ जाती है। स्वभावत इस प्रकार की काव्यभाषा का रुक दनिक ठोस जीवन नहा गब्दकोपो की ओर हो जाता है। ससृष्ट भाषा का सम्पूग साहित्य इसी काव्यभाषा म लिखा गया है। उनके समानान्तर, ‘अकविता’ का स्पग प्राकृतों-अपभ्रगो क मुक्तका म पाया जाता है लेकिन वही जहा कवि ठठे वाला ने शब् प्रयुक्त करते है।

आधुनिक आयभाषाओ के मध्यकालीन रूप म उत दोना प्रवृत्तियाँ सिखाई पडती हैं। मूर तुलसी और अय बणवा की कविता म, समप्रत ससृष्ट परम्परा का प्रयोग अधिक हुआ है। मसनन जायमी की अवधी म ‘ठठपन’ अधिक है तुलसी म ठठपन है पर वह सांस्कृतिक बोझ के नीचे दबा हुआ है। कृष्णभक्त कवियों मे ब्रजभाषा का ठठ रूप है लेकिन मूर के रूप वणन दानिक प्रसग, प्रकृति वणन आदि म परिनिष्ठित गद्दाबली खुलकर प्रयुक्त हुई है। इसके विपरीत कबीर की भाषा मे अकविता की प्रवृत्ति मिलती है—

लिखा पनी की है नहा दममन्नी रात
 दूल्हा दुल्हन मिन गए फीकी परी बरात !
 वा चूरा पायल भयवाणै, कहाभया विधुआ ठमकायै ।
 हावडि घावडि जनम गवाव
 कबहुँ न राँक, चरन चितलाव

कविता में कवि शब्द गढ़ने छीलने छालने, रगने सवाने पर ध्यान देता है, अकविता में कवि आम आभी द्वारा प्रयुक्त शब्दों को सुनता है, उनको एक नया विन्यास देता है, क्रम में रखता है और अपने विशेष अभिप्राय के लिए, अदृशिम शब्दावली को इस तरह अपनाता है कि सद्भ के कारण उनमें नया अर्थ आजाता है। रोज व रोज व इस्तमाल में शब्दों के साथ जो भाव नाएँ कल्पनाएँ और सस्कार लिपट जाते हैं, वे कवि द्वारा प्रयुक्त शब्दों के साथ ही बने रहते हैं लेकिन नए अर्थों से तो और मुग्धों के कारण, ठेठ शब्द अतगठ पत्थर न रहकर अनगूँ हीरे बन जाते हैं—कबीर इस कला के सर्वोत्तम कवि थे और चूँकि वे निरक्षर थे इसलिए उहे कविता से अकविता की ओर बढ़ने के लिए बनावटी कोशिशें नहीं करनी पड़ीं, उनके व्यक्तित्व के माध्यम से कविता स्वयं अकविता बन कर निकल पड़ती थी।

वस्तुतः वह कोशिश हिन्दू के प्रथम कवि सरहपा में दिखाई पड़ती है। सिद्ध यक्ति साधारण गुरु में, गुरु गुरुँ भरते हैं। परिचित का रहस्यमय बना देना सिद्धा के लिए मामूली बात थी जबकि संस्कृत के साहित्य में शब्दों के समावेश प्रस्तुत किए जा रहे थे। यमक और श्लेष का जादू और बौद्धिक लीखतान के समानांतर अगर सिद्धों नाथा और सतों (कबीर दादू मानव) की 'अकविता' को आप गौर से देखें तो आपका यह लगेगा कि शास्त्रविरोधी विरोधी कवि एक नवीन प्रकार की कविता का आविष्कार कर रहे थे।

मूर तुलसी संस्कृत के आचार्यों के प्रभाव में थे लेकिन कबीर हिंदू मुस्लिम पीरोहित्य के समूच संस्कारों के ही विरोधी थे क्योंकि पीरोहित्य—'विच्छे' या 'अलगाव' का कारण था और उससे ऊँच-नीच के भाव पर आधारित समाज का समयन होता था। परम्परा और भारतीयता (हिंदू संस्कृति) के विश्वासी व्यक्ति इसीलिए सत कवियों को कविता-कला की दृष्टि में घटिया मानते हैं हिंदू विश्वबोध के कारण ही रामचन्द्र गुल्ल नन्दुगरे वाजपेयी वगैरह आचार्य यह नहीं देते सते कि विरोधियों की तोड़फोड़ अथवा परिनिष्ठित शिष्ट परम्परा के विरोध की प्रक्रिया में सरहपा गोरखनाथ और कबीर, एक विनाय प्रकार की कला का जन्म दे रहे थे।

वास्तविकता तो यह है कि नवीन कल्प भी तो 'सपत्नज' और कभी 'अपत्नज' रूप में विवक्षित होती है। मूर-तुलसी सचत कलाकार थे उन्होंने सजी मँवरी कला का नितापान किया था रीतिकार की ताजमहली नकली की नीव में भक्त कवियों की संस्कारिता थी लेकिन सिद्ध सतों की बागी जमाता में, एक दूमर प्रकार का कला विवक्षित हुई। इस पुण्यभार्याय

से भी सम्भ्राजित जा सकता है। काठ का काटने वाग "धुग" पट भरता है, कग का अभ्यास नहीं करता लेकिन धुग खाया हुआ काठ एक कलाकृति बन जाता है। कभी-कभी उसमें अणुर भी लिम्ब जाते हैं तस्वीरें सी अकित हो जाती हैं। सिद्ध और नाथ योगी, अपनी बात कहते हैं—लेकिन बात अनजान हा अकविता बन जाती है। इस रहस्य का कारण यह है कि सिद्धों-नाथों-सत्तों के पास परिदेय की विसंगतियों के प्रति नफरत के भाव थे, मदग थे, और बानोचना था। इस कथ्य या 'ब-टे-ट' की शक्ति के कारण साधारण शब्द, कुछ और ही भंगिमा पा जाते हैं—

"बागड देस जुअन का डर ह"

—कबीर

य शब्द राज व रोजी शब्द हैं लेकिन प्रतीयमान जीवन को देखकर मनुष्य की आंतरिक वेदना को कबीर समझन थे। हर कोई इस भीतरी घबराहट से मुक्त हान के लिए खूबपटा का सामना नहीं कर सकता वह तो मानवा जाना चाहता है जहा डग डग राटी पग पग नीर' है लेकिन बाग' देस का खूबपटा का सामना किए बिना मला जावन के रहस्यों का पता कैसे लग सकता है ?

बागड देस जुअन का डर है
तहा जिनि नाइ दामन का डर है
= देस मालवा गहर गभीर
डग डग रोटा, पग पग नीर ।

इस प्रकार की अकविता एक अचानक चमक (पलंग) के साथ साधारण का गभीर बना देती है बाहरी छूट जाता है भीतरीपन खुलन लगता है—सच्चाइया और साहचर्यों (असोमिएणन्स) का तमांगा गुरू हा जाता है और श्रोता अनुचितन में ऊब डूब जाने लाता है। मग्गी' कहे जाने वाले सन्तों की अकविता' की, यही विगपता है। इसमें गभीर उलझे हुए अदम्नी अहमामा को सहज ही कह जाने की सिपत हाती है इसे मुनकर आग्मी सिर नहा धुनता न छापी पीटता है बस अपन म गाता लगाना गुरू कर देता है खुगाली करने लगता है और जितना ही सोचता है उतना ही वह महसूस करता है कि पड़े निसे ताउ इस बात को इतन बेलाय और महज डग से कह ही नहीं सकते थे ।

इसीलिए मध्यकालीन 'अकविता' मीगने म नहीं आती, न वह निताबी शीर से घुबरन पर ही आ सकती है वह तो जिन्गी के सीधे साक्षात्कार

और फिर उसकी "जुगाली" (Brooding) के बाद, आम बातचात की सभा बनाओ की खोज से आती है जिसे कोई काव्यशास्त्री नहीं सिखा सकता —

“साम उतार भु इधर, सो पठे येहि मांहि,
कबीर यह घर प्रेम का, साता का धर नाहि ।”

इसी पुरानी कविता और तबुओं के अतहीन लडाई या पडित और औघड या आचाय जोर 'मरमी' की लागडांट का एक नवीन रूप आधुनिक कविता का आंदोलन है ।

अकविता मूलत 'नयी कविता' के 'व्यय' और रूप की एकसरमता के विरुद्ध प्रतिक्रिया है । नयीकविता यो तो छायावाद की काव्यभाषा' और उसके वायवी रामानी दृष्टिकोण को विरोध करती रही है क्वि एके डेड दशक के विकास में हा उस रूप स्थिर होने लगा था । दूसरे वह नयी' कहला कर भी इस विषय में पुरानी ही थी कि वह 'काव्यभाषा' का ही का प्रयोग करती थी इसका सिद्धा 'व्यय की दृष्टि से, नयीकविता', कुछ कविया का हो कर "व्ययि" का इतना अधिक महत्व देकर घसी कि व्ययि सत्य जोर समूहसत्य परस्पर विरोधा कोटिया में विभाजित में प्रतीत हान गये । अतएव, भारतो जगदीगुप्त, साही वगरह का कवितात्रा में, जीवन का वास्तविकताका का यथाथ रूप नहा है, कहा ता वह रामानी है कही अस्तित्वपरव है और कहा मात्र गीत्यवाणी । उगम अनिश्चय, अतएव' कुंठा, आत्मरति और अतद्वृत्त के विवेचन अधिक हैं । सामाजिक कतिपा के प्रति उमने भय और अनास्था के स्वर हैं । अपने ही मात में य रहर मुनमुनान रहने का प्रवृत्ति में नयीकविता का यह अंग अतमुग होकर वास्तविकताका का निक स्व र म म ही रचना है । उगम जाने अत के वक्त का अतिप्रमग क्वर काटिनाति इमाना की निर्घात का आच्छ विजन नहा है । नयीकविता एक अलग बाण धैर में कर्मग धिरो के और इस जन्म का तात्पर्य का जनत कागिता में एक कागिग का नाम है — अकविता ।

अकविता एकाग्रता का अनुयायी प्रभाव होता है क्वि एके इयाम परमार की राय यह है कि हिरो कविता में उभरते हुए नये अंग

ऐसी ही पत्तियाँ हर साल निकलती हैं
 हर साल ऐसा ही गुल खिलत हैं
 हर साल अफराह हाता है कि बसन्त आ गया है ।
 कभी कभी तो गन्धमुच लगता है, आगया है ।
 लेकिन अजीब बात है कि हर बार एक जसा ही होता है ।
 हर बार जहाँ जा खिलता आया है वही खिलता है ।
 कोई खिलने का इन्कार नहा करता ।
 फटा, गुध भी नहीं अपत्यागित
 सब क सब उदरण बनने का लागयित ।
 लाचारिया का गवाह है
 क्या अन्तर पडता है, कोई सिने फा विगत हो ।
 यह सब जा है या ही है ।
 क्या अन्तर पडता है अगर पाम बडा चमरकारी हो या चुगत हो ।
 न कोई गरात है न बदला है ।
 मजदूरियों का एक अनही-सिलसिला है ।

न चुनना है, न चुकना है

चुपचाप तकना है चुप चाप ।

रितुराज हो या अय काई और राज ।^१

यहाँ 'स्व' और 'पर' में कोई भेदक दीवान नहा है । परिवेष
 सकट को, समझा ही नहीं गया है सहा भी गया है और बाहर की विसंगति
 को सहते सहते लेखक के मन में इतनी गहरी नफरत भर गई है कि वह सीधे
 सीधे गुस्से का जाहिर न कर एक अजीब घबरे हुए तटस्थ स्वर में कहता है
 यह पुरमजाक असम्पृक्ति, तनस्पर्श तीव्रता से उत्पन्न होती है यह रोमान
 और व्यवितवादिनी नहीं है न यह अस्तित्ववाद से ही प्रसन्न है । लगता है
 अकवि"—किसी तूफान के इन्तजार में है । इसलिए उसके पास कौन है, दूर
 कौन है इन सब बातों की तरफ उसका ध्यान नहा है यथाथ का उस पर
 एक दबाव सा है और उस दबाव में वह 'गम्भीर' और 'हास्यास्पद' को
 मिलाने की कोशिश करता है यह एक "मुगते हुए" का आत्मालाप है, जो

अकविता एक अनिच्छा

अ उमु सता वा वास्तविकता के बाहरी भीतरी रूपों व साथ एक वरन की वागिस म है ।

इस 'अकविता' में "अतद्व द्द" भी है लेकिन वह नयी कविता के व्यक्तित्ववाला 'अतद्व द्द' से भिन्न प्रकृति का अतद्व द्द है । उसमें सामाजिकता का चिन्तन नहीं है, उसकी असंगतियों को दूर करन की प्यास है । श्याम परमार का कहना है कि अकविता की बौद्धिकता, अधिक प्रौढ़ और निमग्न है । नयी कविता का बौद्धिकता, किंगारो की बौद्धिकता थी, इसलिए नयी कविता में कलाप्रियता, रोमान और वचनप्रियता अधिक थी । अकविता सभी तरह के लिखावे के गिलाफ है । वह बेलेस और निमग्न मन स्थितियों की कविता है । "अकवि न जमने की चिन्ता करता है, न उग्यटने की । वह न कवियण प्रार्थी है न सामाजिक-सम्मान का उम्मीदवार । वह नये कवि की तरह अनिणय का भी गिवार नहा है ।"^२

यहां तक तो सहमति हो ही सकती है लेकिन श्याम परमार सरकारी अफसर हैं—इसलिए 'विचारधारा व प्रश्न पर वह भी नयी कविता के "कृतावाप्तियों" जमा रख अपनाते हैं । श्याम परमार जगदीश चतुर्वेदी वगैरह किसी भी विचारधारा को स्वीकार नहीं करना चाहते । वे तो निरद्वेष प्रति क्रिया को ध्यक्न करने में अकविता की साधकता मानते हैं ।

नयी कविता भावुकता से पूरी तरह पीछा नहीं छुट्टा सकी और भावुकता असलियत को नगा करके पग नहीं कर सकती । इसलिए अकविता में एक 'औषधी निराकुलता' मिलती है जो विवृतियों पर सीधी चोट करती है और गन्धी को गन्धे समझे जाने वाले शब्दों में भी कह सकती है । औपचारिक स्तर पर औपचारिक भाषा काम देती है लेकिन आम जनता में प्रायः वज्रित या निषिद्ध शब्दों के प्रयोग से साधे मम पर चोट की जाती है "जो तू बोलभन बोलनी का जाया आन बाट हूँ वयो नहीं आया — यह आत्म रक्षात्मक युद्ध शली आम आदमी की है । यहाँ 'बनाबट' और 'बुनावट' और 'सपटना' की चिन्ता नहीं की जाती । वृत्तित व अनावरण के प्रयत्न में स्वयं ही एक विनिष्ट "बुनावट अकविता में आ जाती है । सतीश जमासी व एक और नगा आदमी में यह प्रवृत्ति जन्मी जा सकती है लेकिन इस तरह में बहुत सी बचकानी अकविताएँ भी हैं ।

लेकिन सभी विचारधाराओं के प्रति अंधी अस्वीकृति का क्या कारण है ? क्या परमार व लेखन में कोई विचारपारा निहित है ?

ऐसा लगता है कि क्या परमार के मन पर जीवन की व्यथता और विमर्शिता का आतन आवश्यकता से बही अधिक है। उनके अनुसार मनुष्य भटकाव व रास्त से गुजर रहा है। सुगुलर ने अपनी प्रसिद्ध पुस्तक—“पश्चिम के ह्याम में कल्पना की है कि पश्चिमी सभ्यता उस “हिमबिन्दु” को छू रही है जहाँ हर चीज जड़ हो जाती है। क्या परमार इस “ह्यासवाद” से पीड़ित प्रतीत होते हैं। जाने अनुसार उक्त स्थिति में हर एक व्यक्ति दुनिया से बदला लेने लगता है। आगाप्रद स्थितियों से नफरत होने लगती है। अतः क्या परमार ‘अकविता’ को टी० एस० इलियट के ‘वेस्टलण्ड’ का आगामी चरण सिद्ध करते हैं।^१

यहाँ क्या परमार का मध्यवर्गीय शकालु मन प्रकट होता है। क्या परमार जिसे ‘पश्चिम का पतन’ कहते हैं वह वहाँ की “पूजावादी सभ्यता” का पतन है आम जनता वहाँ भी ह्यासगील शोषक वर्गों के विरुद्ध सघष कर रही है। वह ‘आशादीप्त स्थितियों’ के प्रति नफरत नहीं करती और न भारतवर्ष की साधारण जनता निराशावाद से ग्रस्त है न वियतनाम चीन का आम आदमी ह्यासवादी है। वह साम्राज्यवाद के शोषण के विरुद्ध जान माल की बाजी लगाये हुए है। स्वयं अमेरीका व नीग्रो और गरीब गोरों इस ह्यास के दशन को अस्वीकार करते हैं क्योंकि निराशावाद अथवा लक्ष्यहीन घणा से, स्थापित स्वार्थों का ही लाभ होता है। आत्म सजग और बग चेतना से समृद्ध धर्मिका का विराट समूह दुनिया में बदला नहीं, दुश्मनों से बदला लेना चाहता है।

इसलिए हर एक विचार धारा से नफरत “सनकीपन” है जो ‘कवियों’ और विशेष कर कुछ नये कवियों को भल ही शोभा दे, मूलतः विद्रोही अकविता को शोभा नहीं देता। अकविता में दुश्मन के खिलाफ घणा होनी चाहिए ‘दोस्तों’ और ‘दुनिया’ के खिलाफ नहीं।

क्या परमार का कहना है कि नये कवि “छुपाव” करते हैं। व सच्चाइयों को भर आँसु देख नहीं सके। नये कवि बाह्य व्यवस्था से भयभीत हैं। वे उससे प्रतिष्ठा भी चाहते हैं। व साधन सम्पन्न भी होना चाहते हैं, हुए भी। नतीजा यह हुआ कि तथाकथित नये कविता के कणधार अज्ञेय,

भारता, सर्वेस्वर, कुँवर नारायण, लक्ष्मीकांत वमा, वगरह के जीवन और मजदम दुराव और 'दुविधा' की भरमार है। व अपनी और दूसरो की गन्दगी को, समझौते और हथकण्डा को चुपचाप पी जाते हैं। वे अगर कुछ कहते हैं तो निहायत अहिंसक मुद्रा अपना लेते हैं। इससे आक्रमण, उपालम्भ में बदल जाता है। श्याम परमार का मत है कि अकविता इस आत्म विनाशक दुपाव दुराव' व विरुद्ध विद्रोह है। व्यक्ति और व्यक्ति के, व्यक्ति और सत्य व तथा व्यक्ति और समाज के मध्य जो 'विच्छेद' (एलियनेशन) है, उसे कथ्य व क्षुत्पन से ही दूर किया जा सकता है और इस तरह मनुष्य को वास्तविकता व प्रति सचेत किया जा सकता है।

हम इस बिन्दु पर परमार जी से सहमत हैं—लेकिन हम इस अकविता-दल व उस दुराव डिपाव के भां शत्रु हैं, जो उन्हें, वास्तविक विद्रोही नहीं बनने देता जो उन्हें गीवरशाहा नट-नताओ ठग ठाकुरो और अय 'दिल्ली के दमाला' के विषय में मौन रहने को मजबूर करता है। श्याम परमार जगदीश चतुर्वेदी, सतीश गमाली (भूतपूज 'अकवि') वगरह 'अमृत' रूप में, नाराज जाहिर करते हैं। वे नये कविया की तरह ही नीकरी, धर और निर्वाह की चिन्ता करते हैं। अतः उनकी कमजोरियाँ और उनके नतिक माहम का अभाव अकविता की विशेषता नहीं है।

"अकविता" किसी भी तरह की कमजोरिया व खिलाफ वगावत का नाम है, उसमें निरंतर सघप द्वारा इंसानी हालात को बेहतर बान का इगारा होता है या होना चाहिए। उसका ध्वस और पर्दाफासीकरण अथवा दुमनो का "कारतूनीकरण" दुनिया से बदला लेने के लिए नहीं होना चाहिए बल्कि वह एक गहरे इंसानी तथु-बुर (रकीन गिबगाज सिंह चौहान) के आपार पर हाना चाहिए।

इसलिए अकविता मानव मूल्या, सपनो और थावा तारों के उच्चाटन का पर्याय नहीं हो सकती लेकिन आ चय यह है कि नये कविता का विरोध करने करने श्याम परमार स्वयं उसने निषेधवाद व गिबार हा जाते हैं। श्याम परमार के लिए अकविता का अर्थ है परम्परा पारस्परिक मानवीय सम्बन्ध, शान्ता, सौख्य धम दात आदत, मृत्य और प्रतिमान आदि का समूह उच्चाटा। यह निषेधवादी दिधारपारा का अंगर है। परमार जी न

यह नहीं कहा कि वह गुस्से में यह मत यद रहे हैं या वह गम्भारता क साथ सब बुद्ध का निषेध कर रहे हैं ?

अगर श्याम परमार की अकविता कविता स ऊबे हुए सागा की बत्ति है तो उक्त सब निषेध क्यों आवे यक है ? अगर सबका निषेध किसी नवीन मनोदशा के लिए है तो किसी 'मूड' के लिए सबका निषेध स्थायी नहीं होगा। 'मूड' इतना चंचल और अस्थिर होता है कि नवीन स ऊबरर वह प्राचीन को भी अपना सकता है। 'मूड' का क्या भरासा है ? इसलिए मूड के आधार पर सबनिषेध की धारणा यापक स्वीकृति नहीं पा सकती। और निषेध की दृष्टि से तो 'निषेध का निषेध' ही स्वीकृत हो सकता है। आज के सम्पत्तिवादी समाज के मूल्यों का निषेध हाना चाहिए, परम्परा में हृदियों और अध विश्वासों तथा मानवीय सम्बन्धों में, 'परावलम्बन' का निषेध होना चाहिए लेकिन सभी मानवीय मूल्यों के तिरस्कार से तो अकवियों का भी अस्तित्व खतरे में पड़ जाएगा। जब मानवजीवन की कोई कीमत न रहेगी तब इन्सानो रिक्तों की जगह किस तरह क रिस्ते श्यामपरमार चाहते हैं ? क्या 'सब निषेध' का तक बचकाना तक नहीं है ? नयी कविता में भी सब निषेध का नारा नहीं लगाया था। वे तो मूल्यों को भी चर्चा किया करते थे। वस्तुतः सब निषेध' का रस अपनाकर श्याम परमार अकविता क 'कथ्य' को सीमित और सनसनीसेज बना देना चाहते हैं लेकिन उस नयी कविता में 'कथ्य' की दृष्टि से मुक्ति बाध प्रगतिशील रूप अपनाते हैं उसी तरह अकविता में भी 'कथ्य'—त्रा निबाधक होगा चाहिए। दरअसल 'नय अंगन' के रूप में अकविता और कविता का वेद वाच्य भाषा क आधार पर ही हो सकता है। फिर भी अकवियों क कथ्य को नयी कविता क कथ्य से अलग करके देसना आवश्यक है —

१ निस्मय विस्फेपण— नगा दूटता है कि वस्तुएँ नगी होकर इतनी भूर हो जाती हैं "बहचान में नहीं आती।

(अनुभू भागडाक)

२ रोमास विरोध—' तमाम आवाज और चहल अगिषन शत्रु है (अग्नीय शत्रु)।

३ प्रतिगोप की इच्छा— श क गरिष् २ पनों में श्याम मगन और नगरों और महिलाओं की गरिमा का अनिश्चयान करने की इच्छा'

(अग्नीय शत्रु)

(४) ऊत्र— उबकर व्यक्ति तमाम जानवरों की फेहरिस्त में खुद को 'गरीब' कर लेता है' (सतीश जमाली)

(५) विद्रोह—हर एक 'हा' जानवर बनाती है।

अजब-अजब करतब दिखाते दोपाये

बिना किसी चोट के औंधा कर जाती है, मजबूरी है।

देखो न, खुद तुम्हारे परो और सर के बीच कितनी बड़ी दूरी है।

(सतीश जमाली)

सिफ अंतिम रूढ़ि में "अकविता" का गहरा रंग उभर सका है।

गगाप्रभाद विमल जगदीश चतुर्वेदी, और श्याम परमार की अकविताओं का संग्रह "विजय" की अनेक रचनाओं में, नयी कविता के बाद का नव्यतर स्वर है इसमें सदेह नहीं लेकिन ये अकविताएँ, प्रायः 'उपलेपन' से पीड़ित हैं। शोर, घोषणा काट-कचोट मारघाट दडाड अधिक है। जिस काव्य भाषा से अकविता बचती है या उसे बचना चाहिए, उससे 'विजय' के कवि बचन की कोशिश तो करत हैं लेकिन वे 'अख्तवारी' होने लगते हैं। उनका अतपन में छिपे कविता के सस्वार उनकी अकविताओं को जहाँ-तहाँ दबोच लेत हैं। जगदीश की एक अन्य रचना लें—

"काई नहीं है जिसे गाति का जय मात्रम हो,

घट्ट रमल या सात्र या गाधी की आवाज अपराह्न में ला जाती है।

हल्का कभी गब्द नहीं बन सकता।

भीड़ कभी भी गाति के लिए इकट्ठा नहा हो सकती।

गाति के लिए इकट्ठा जन समुदाय मौत का सागी है।

कवल आपाधापी, कवल रतपात कटे पिंड

रत पिपामुओं का तांत्रिक गान

यह अख्तवारीपन अकविता को रचना नहीं बनने देता। 'विजय' इन्हीं प्रवृत्ति में प्रवृत्त है। अगर घोषणा परक कविताओं को अकविता मान लिया जाए तो द्वितीय युग की अनेक कविताओं का अकविता मानना होगा।

अकवि यह भूल गए कि घुमिलता और दुरास का विराध में दूरगरी अति पर पहुँचना अनरमान है। अकविता में स्पष्टता के साथ-साथ—आन्तरिकता

होनी चाहिए अग्यथा वह 'कुक्कित्ता' हो जाणगी । 'विजय म 'कुक्कित्ताओ' की सरया काफी है ।

धम्बल का पानी, ऊपर से बरसा निमल और उचला सिधार्ई पडता है लेकिन पारा म उतरते ही आग्नी हुनन उतरान लगता है । अक्कित्ता इमी प्रकार का कवि कम है—या मरी दृष्टि से उसे ऐसा ही होना चाहिए । यही ऊपर से कुछ उचली और भीतर से गहरा रचना का एक नमूना पड है —

रेडियोधर्मी पूल म सांग लनी पडती है

इसतिण चुप हूँ ।

आपका दायद मह स्वाल है कि नाटकीय होना सम्भव है ?

तम गरम कीलिया पर निरपक्व बहवत,

सितारे सवाद बोलत नजर आने ।

गृहत्वाकषण के लिए घुटना अनिवाय है ।

हर एक चुम्बक चुपचाप रहती है ।

आकषण का एक एक वक्त होता है

उसके उस पार के साधियो को—

सिफ जासूसी निगाहो से देखा जा सकता है ।

कभी-कभी विस्फाट चुनौती बन जाते हैं

और मैं किसी जलते हुए नगर की तरह,

अपने चेहरे की तमतमाहट साफ

महसूस करता हूँ ।

यह इस तरह होता है कि किसी को खबर नहीं हाता

दीवाल म एक ईंट और जुड जातो है

वक्त जिसे घिसता नहीं

छू कर सरक जाता है ।

मुझे लगता है, मैं तुम्हें एक तस्वीर

और नकाब दे सकता हूँ ।

जहरीली गसो के बीच,

इतनी सात्वना कम नहीं

होती ।

और अगर तुम्हें लगे कि आस्मान साफ

हो गया है

या ऊसर फूला इद्र धनुषो स भर
गया है

तो इस मुसौट की चुप्पी को
फेंक दना कतई मुश्किल नहा है,
यो फिलहाल मुझे ऐसी उम्मीद नही
है ।

मैं जानता हूँ, जिदगा अनजानी—
लिपि मे लिखी एक क्विताव है ।
लकिन मैं रहस्य सबतो के पहले पान से
हो परिचित हूँ
आगे के अक्षर सिफ अपनी
वागिग स ही स्पष्ट हो सकते
है

यह नहा कि इरादा नही है
लकिन सारे पाने उलटने की
फुरसत नही है ।

और हर रहस्य पूरी तरह
खुलन क क्षण म हमला भी तो
कर सकता है ।

प्रत्येक सम्पक से—
अज्ञेय अन्तरा की कतार स कुछ
भेज स्पष्ट होकर सामने आते हैं
सलाम करते हैं ।

और तब वह सम्पक बासी
हो जाता है ।

उरवाई उठता है,
एफ कडुवाहट उभरती है ।
जो शायद कहती है

' अब कुछ नया उद्घाटित—
होन को है । '

आंतरिकता अथवा बाहरी मुगीबता का, "आम्यतरीकरण" तो एक अनिवाय प्रक्रिया है, जिसके बिना न कविता सम्भव है न अकविता। लेकिन 'गहराई' का मतलब यह नहीं है कि वह "गारर-ध धा" बन जाए।

बेतकुल्फी के साथ बतियाते हुए चलन में सतरा यह है कि बात फलती चली जाती है। इस फलाव या बिरराव की भी थोड़ी बहुत चिन्ता अकवि को करनी होगी लेकिन—वास्तविकी अंगूठे में, अकवि जल्दी ही बात के भेद को समझने के लिए इंगारे करने लगता है। अगर पाठक इन इंगारों को नहीं समझ पाता तो अकविता, कविता से भी अधिक दुःख और उलट बाँसी सा प्रतीत हान लगता है। या कविता के ठाठ (स्ट्रक्चर) को रीडन के लिए, अकवियों ने उलटबाँसी का प्रयोग किया है और अको, नवशो, रपटा, तथा वनानिक विवरणों को भी अपने तरीके से इस्तमाल किया है लेकिन एक और नया आदमी" की जाँचदेजाजी से कविता का ढाँचा तो टूटा है लेकिन अकविता की निर्मित में बाधा आई है।

कविता से औपचारिक स्वर (टोन) को भगाकर उसकी जगह जिद्दी के रोजनामचे के नजदीक पहुँचना—हर एक गली, मुहल्ले बाजार और खेत खलिहान में दलत फिकिरी बकवासों और गम्भीरनुमा चर्चाओं सवादों सहसा, भगडों, गालियों उपदेशों भस्तीबा अटपट प्रेम वचनों बूढ़गियों चीख-पुकारों आवाहनों—नारा, नकले भडतिया स्वाग रुरराटों शलियों अकड़खाँ लहजों इशारों और अतिशयोक्तियों, जल्लापी तबरा और मासूम मुद्राओं में भरे बोलों कहकहों और चुहलो बुद्धिमत्तापूर्ण वचनों और पगलाए वाक्यों, गप्पों और एहू उच्चारणों जिद्दी जोर भस्ती भाषा के नमूनों को जो मन में टाक ल और सोचे कि इह कि ही छिप मतलबों और मशाओं को यक्त करने में कैसे प्रयुक्त कर यह अकविता की समस्या है।

अकविता सजीदगी और मसखरपन का एक साथ घोट पीस कर भी एक नया मुहावरा गढ़ती है।

'प्रचलित' की जगह चालू 'सलावण्य' की जगह नमकीन', 'ग्रन्थ' की जगह पोथा 'कपोत' के स्थान पर 'कवृतर' भवन के लिए 'कन्न कर के लिये छकडा' 'हस्तिनी नायिका के लिए डेला या बुल डोजर या टक, 'आदमी के लिये चाज या पुर्जा' 'याहयान' के लिए "बकवास और स्वागत है पधारिये" के लिए मर गए आ ही गए, आइए" को इसलिए पसंद किया जा रहा है कि सामाजिक संकट का

व्यवहार, सकेपागा" (भद्रजनों के लिए) का अस्तित्व है । सफ़दपोश
शरीर गन्ना शिष्टाचार द्वारा छिपाए रखना चाहते हैं । कयनी और करनी
का भ्रम मयबग की एक आम वामारी होती है । उस स्थापित, सडे हुए तबक
का जो सिर्फ अपने और अपन घर के लिए सब कुछ कर गुजरन को तयार
रहता है बरखात्र निय बिना या दूसरे मन्त्रों में इस घोषित वर्गों की ताबेदारी
म लाय बिना कोई रचनात्मक काम ढग से नहीं हा सकता—

कविरा खडा बाजार मे, लिए लुकाठी हाथ
अब घर जात तामु का, जो चल हमार साथ ।

धर , सादान" और "जाति" — इन तीनों के आधार पर ही
मन्त्राक के मूल्य विकसित होते हैं । लेकिन ये तीन ही आदमी को जानवर
बनात हैं । आ घर और परिवार में आदमी सा जगता है, बही 'सम्बन्धियों'
के लिए दुनिया के सारे पगु-पक्षियों के काम करता है । इस निजी सम्पत्ति
के मसल न अच्छे खासे आदमी का क्या बना लिया है उसे देखन के लिए
किना भी 'भले आदमी का निकटतम—निरीक्षण रोचक साबित होगा ।
एक हा आत्मा २४ घण्टा में अनक य निया में गुजरता है । गिकार करना
अगर उमक स्वाथ के लिए जरूर ह ता वह किसी भी धम य व की या कोई
दागनिक गवाही पग कर फीरन लकटदध्या बन जाएगा । गरिमा और
गौरव' स समाज में इज्जत मित्रती है आर प्रतिष्ठा" एक प्रकार का
वित्त विनियोग (इ वस्तुमष्ट) है जिसन बढ़ते में पग, धन, प्रभाव बगरह
मव आता है । या भी आदमी को झूठे घमण्ड में मजा आता है उस भरम
पागन में, मरगिदाँ पालन में अधिक त्रिचम्पी रहती है । अमलियत स और
पिगना मुक्ति सोन होता है । कोइ जब वि ही इनमा औषड हो सकता
है जो अपनी अगत्रत में कम म्याता है— मव कहूँगा और सच के अलावा
और कुछ नहीं कहूँगा ।

अकविता हम घोषियाग गीरीन दयनीय घमणी और गानदार
कम इया' के गिरोनों की नकाव उतारना चाहती है । जब साहित्यकार
अनो प्राणिकारी भूमिका का पन्थान गता है तब वह भाषा के औजारों

१ अपने ही या मय
दूरता का ममभन है हय
हाथ रे ध्ये य

को संज करता है—अकविता ' गरिमा और गौरव' के तैवरों को तराश कर असली हुलिया', सामने पेश करना चाहती है। जोर टटपू जिया मध्यवग, जिसके पास भ्रमो को छोड़ कर और कुछ नहीं होता, इस "तूफानए बद मगजी" या "कविता के अस्तीलीकरण" या "विकृत रचि" पर चिढ़ता है क्योंकि मध्यवग जान-अनजान उच्च वग की दलाती वा ही गाम करता रहता है। उच्चवग निम्नवग को टगता है लकिन उमय हर एव गुस्स और-गुरगहट को, मध्यवग, अपने सौम्य जीवन-दान और जल्प सम्पत्ति क भय पर आधारित 'सुकुमारता' के कारण धपकिया दता है। 'प्रबुद्धता और "भद्रता" के रीव से पीडित भीड फिर चुपचाप अपने घाव चादन लगती है—

"सुनिये, मैं दीमक या नमक बनकर इस मलबे का नहीं लगना चाहता मैं असली दुश्मन को जानता हूँ, कितानो की दुरबीना से अपनी आँख फोड़ना बेवकूफी है ।

मैं मैं चाहता हूँ हमला करूँ ।

पर उसके पहले छत पर काले के लिए
कुछ परोच कर तो देख लूँ कि संधि कहाँ है ?
जहाँ तुम्ह और मुझ किसी दिन कमान क साथ फटा जाना है ।
न हो सका तो बलम से एक ईंट तो उखाड़ ही लूँगा ।
अब अथ समझन से ज्यादा रोचन है । पयूज उठा दिया जाय ।
ऊठ रहा हूँ चला विसा तकिय पर कार्द अगर निश्चित मिर हो
तो उस जलतरंग की तरह बजा दिया जाए ।
सुविधाएँ बुगाने बुगाने सुविधा जो ' क ' किताना जा' होने में
यह अच्छा है

धरग त्रिफासो म भर कर प्यार ५२ करोड भाइया को
वरर ततया विच्छू साप वगरह सान्द्र भेज दिए जाएँ ।
एक भागे गाली —अपन चहर पर, जड कर
और एक हवा में फटकार कर
बह दिया जाए, बह निया जाए बहू निया जाए ।।।
नया ।।। अर यह तो भूल ही गए ।।
पर कोई बान नहीं ।

१ विचोत्रिया जमात का मन—एक अकविता

क्या खुशनुमा कविता स 'केन्द्रीय षष्ट' दूर करन का माहौल बन सकती है ? हर एक रचना अगर उसमें दम है, तो वह मनुष्य को किसी न किसी स्तर पर, संवारती है, उसे कुछ न कुछ अवश्य बना जाती है जयवा मनमना ही जाती है लेकिन 'केन्द्रीय विकृति' को नष्ट करने के लिए छुट पट फायदे पहुँचाने वाली पुडियों की तरह खुशनुमा कविताएँ, आदमी को सघय के लिए तयार नहीं करतीं। ये उसे उस स्थान पर एक्त्र नहीं करतीं वहाँ इतिहास के फसले हाते हैं।

अकविता कुल्हाटी होती है जा पत्तियो और शाखाआ को गद म काटेगी इहले जड पर चोट करगी। दिल्ली की अकविता' म भी जात्रोग बहुत है लेकिन वह जड को छोडकर तन की छाल छीलन या दो चार डाल उडाने के काम को ही बहुत बडा काम समझ रही है। इस सद्म म श्री गिरिजाकुमार माथुर की एक अकविता' का उ लेम जरूरी है। माथुर जी न अप्रैल, १९६६ मे, आकाशवाणी भवन मे श्री गोपाल कृष्ण वील द्वारा सयो जित एक गोष्ठी म "देश की टू जडी" शीपक एक अकविता पढी थी। इस चना के आगे उनकी पहली खुशनुमा कविताएँ फीकी पड जाती है और वास्तविकता नग्न होकर सामने उतर आती है। 'अकविता' की धारणा वा यह दमदार प्रयोग है।

यत् सोचना गलत है कि 'अकविता' सिफ सामयिक सबटो व दूर करन का ही माध्यम है अथवा यह उच्चवर्गीय कविता की हृदा का फलाव मात्र है। अकविता म मानव जीवन के गूढ अनुभवो और मानसिक लहरा को, बडी मूमता लेकिन सहजता के साथ व्यक्त किया जा सकता है। नयी कविता जहाँ बिम्बो की तलाश मे व्यथ भटवती रही वहाँ 'अकविता अनायास आस पास के जीवन को गौर से देखती सुनती है और साधारण बातों और सवाला मे घाडी सी मरोड पटा करके उन्हें व्यक्त बना देती है 'भ्रममग' को इस तरह भी कहा जा सकता है —

भरम मिट गया हो तो चल

समय कोई फल नहीं है जो तरलाने से निस्तर बितर हो जाए।

और न हुवा कोई बघी है,

जिससे हम एक दूगरे को काट कर

आपकी नास के बगड मिएँ !

हम अभी तक सड़को अपना भागीदार समझते थे
लेकिन ये तो गवाह भी नहीं है हमारे क्रमों का !
छिपते बचते हम कितनी दूर निकल आए हैं !
लेकिन खुला आस्मान भी हम तराजू सा तोलन लगता है
हर एक चीज बजन जाँकन की फिराव में है
जिस तालाब से पूछो, वही किसी बूढ़े की तरह
सिर हिलाने लगता है !

× × × × ×
उत्तरा की जगह, बहाने गडना, महज बरपना है !
अपनी छाया को छाड़कर, जिसा और का साथ
एक दिल्लगी है दुषटना है !

हमन पागल बगकर भी देता,

बालाब जा र बेवकूफ बनकर भा

कुछ नतीजा नहा निकला !

बोद वही बचाव नहा है

और हम हैं कि बठ ताक रह है

गुत हा लिया अब टल !

भरम मिट गया हा जो तल ॥१

कविता का विधि निरुद्धा एतद् कविता की परम्परा और ममानाओं
की चिन्ता अकविता नहा करना चाहता । एकसाधन' साधने का लिए यह
आवश्यक भी है । अकविता कविता का 'स्वायत्ता या ऊँचा नाव होने का
भरम'—तोड़नी है वह हम जीर प्रत्यन पर जाधारित ब० और मेमान
वर्गों के स्वर्गा स घणा वरता १ । यह उन साथ मञ्जानिक सात्तानिदों और
बन्तमीजिया की घटियां टगती १ जा तरह-तरह का लपटाजा दाग
जनप्रिय मसृष्टि और कविता तथा प्रमुद्ध और ममुद्ध वग को मसृष्टि
और कविता का ममानापर गिगाओं म चमना साहा १ । व ताग है कि
कविता और साहित्य म इस तरह का भावा का प्रयाग हा जो मिय वाङ् म

हृत्कों में ही वह सीमित रह जाए क्याकि साहित्य की र कलावी जावत को व मन ही मन समझने हैं । मगर अफमोस यह है कि भूटो शान और इज्जत क भूखे नवकवि इस पटयत्र का समझ नहीं पाते, वे नहीं जानते कि लाखो-करोणों लोग, जीवन की निरन्तर लड़ाई क दौरान उस 'काव्य भाषा' को गण रह हैं जिसके गब्द अनक प्रसगा म प्रयुक्त हाकर, "सिद्ध' हा जात ह— इन 'सिद्ध गणो, कहावतो और मुहावरो के प्रयोग से सभी प्रसग पाठक के मन में चमक उठन हैं । अरावता र्हा जन जीवन के अनेक पक्षो और प्रसगा की चागनी मे लिपट राबा के इस्तमाल की कला है ।

जनसगो म प्रसगो क छिपे रहने के कारण बडी व्यजकता होती है । जिस तरह मन के शर देवता उसकी शक्ति उसक वाहन और उसके चमत्कारो क ध्यान" स 'सिद्ध' या कायक्षम बनत हैं अर्थात वे एक दीघ मानसिक कनीकरण से गुजरते हैं, उसी तरह जीवन के वास्तविक प्रसगो का सग, अकविता को जनजीवन जीर उसके मुख-दुख स जोडे रहता है—पुराने मर्मी सन्त और सिद्ध गणा की इस "जन शक्ति स परिचित थे इसलिए व प्रचलित गब्दो का 'सामायीकरण करक गूड अथ भर सवन म कामयाव हुए थ—अकविता इस विधि को पकडता ह —

‘ कहिए क्या लगा ?

यह रात आप गुलाबजामुन खाने हुए लागा क मुँह स भी सुन सक्त हैं कोइ दृश्य देखने हुए मित्रा की मण्गला म इस मुना जा सक्ता है लेकिन इस बात का 'सामायीकरण करिण ता यह प्रान जीवन व्यतीत करन के बाग किसी ध्यक्ति से भी पूछा जा सक्ता ह या खट्टे माठ अनुभव पाए हुए किसी ध्यक्ति क सद्म म इस यो कहा जा सक्ता है —

कहिए क्या लगा ?

पहाड स गिरा, घड रेत म, सिर ऊपर ।

तुम्हें ऊँचाइयाँ पानी था, मुझे पढ गर

कुछ मिना ?

कहिए क्या लगा ?

जि गी की विमगति और मुगीधन का यह शागा-बार है लेकिन कनी कविता की बदनकहू ग दापनी का प्रयाग गरा है ।

साधारण व्यक्ति अमूर्तता से बचता है उसके शब्दों में 'मूर्तता' होती है। वह 'स्टथिसकोप' को 'कनसुनी' कहता है, और किसी मामूली 'एजेन्ट' को वह "चपर बनाती" या 'चरबटा' कहता है। पाखण्डी और भीतर से रिक्त व्यक्ति को वह ढ़पोर गल बहेगा और दुबले लेकिन भोजन भङ्ग व्यक्ति को "नरबुल" (एक प्रकार का वास)। उसने "प्रत्यय" सीधे और ध्वनि प्रधान होते हैं—भरतपुरिया ललट्टुपिहा (लाल टोपी धारी) हिन्दुए—लल मुहाँ (गोरा क लिए) चमचे (एजेण्ट या दलाल क लिए) गुस्से में चेहरा लाल बरग्या सा हो गया तमाचा लगा, तो ततार से उडे भापड टिया तो बोट बन जाओगे— उल्लू का दीवट वहाँ जा रह हो 'राम राज्य में गंधे पंजीरी खा रहे हैं', ज्वार के भुट्टे सा चहरा है यह औरत बड़ी चम्बुल है', 'फटे जूते सा फेंक दो इस, दहे की मटकी सा सिर फट गया', 'ऊँविलाव जगी आँख' गाल धवर जस है — बट्टा सा बट्ट है', "बतिया" (लोकिया या कबडो की) सी दह है रन बिघर जा रही है" (आप बिघर जा रह हैं) परवाना आ गया (मोत जा गई) आँखों में मसाले सी भभव रही है — इस तरह क प्रयोगों को, नए सन्तभ देकर अवविता अपना सफती है। स्वभावत इनसे हर जगह काम नहीं चगा लेकिन अवविता की शक्त तो कविता का रग परम करन की है। अकवि नई दशावसी गढ़ मक्ता है वह प्रचलित धर्मानिक व्यापारिक, औद्योगिक राजनतिक क्षेत्रों से गन्द चुन सरता है—

रन्ध्याधर्मों धूल से घिरा है इसलिये तुम है ।

अथवा

टकी में ई धन हो तो राकेट में उडा

लकिन घरती की सीब बुरी होती है ।

एक और इजिन चाटू करो ।

गाम परहचानी हुई बाहों की पकड छूट जाय ।

बोम कम हा जाए ता एक दूगर को घाम रहना ।

उम पुर्जे का मत मूमना जा तुम्हारी ममान में

तुम्हें बरगा टूट है ।

और अगर तुम्हें लगे कि चन्मा बबर है

दानिया क शानों में उमहा चन्मा शानि है ।

तो, उस टटोना, खादना और खरादना
 गायन किसी घाटी में कोई गोद हो,
 और कोई बाप के कंधे जमा कोई कोना हो,
 कौन जानता है, किसी पूरव जनम में तुम्हारे—
 सुहागिन, शांति के समुद्र' में कोई प्यार को—
 पाती छिपा आई हो ।

कभी कभी तो तुम्हारे मुहल्ले की अप्सरा—
 उल्टाएँ बन कर वहाँ तुमसे आवर टकरा सकती हैं ।
 कुछ पता नहीं चलता कौन जाने चंद्रमा न
 तुम्हारी चाहत परखने के लिये, अपना मेकअप
 बदल लिया हो ।

क्या न वही चरखा कातती हुई बुढ़िया हिरन और खरगोश
 को कहानी सुना रही होगी ।

यत्रो की घरघराहट में अमर मुग्धम
 दास्तान बंद जाया करती हैं ।

और बुढ़िया का भी क्या भरोसा,
 अपना चरखा, हिरन और खरगोश लेकर वह
 तुम्हें आते देख मगल शुक्र या सनीचर की
 तरफ चली गई हो ।

उस पता है तुमने इन्सानों रित्तों को, बरनो बुनटा,
 और बको में बदल दिया है ।

फिर भी डोकरी माँ से बड़ा, चीन पर आन्धी आया है
 उसे एक मौका और दिया जाए !

हो करता है आकाश गंगा की किनी दू द स
 उसकी पितरत ही बदल जाए ।²

अविविता कविता को एक नया रंग देना चाहती है । वह सोच-बिचार
 नहीं है लेकिन कविता का साथ व नजदीक माना चाहती है । इस काम में,

व्यभिचारी मनोवृत्ति वाचक है। सव्युचित सौन्दर्यबोध वाचक है जो लोक-गर्भों के स्वर उसे लचीलेपन से परिचित नहीं है। इसीलिए 'अकवि' के लिये 'वगचेतना' अनिवाय है। अकवि सौन्दर्य और साधकता के लिये, विराट् जन जीवन और प्रकृति को देखता है, वह अपने मन की हर एक हरकत पर गौर करता है अपने से खूब उलभता है लेकिन हर एक लहर को रूपायित करने के लिये भौतिक जीवन में कहीं न कहीं प्रतिमा अवश्य है। वह सिर्फ किसी एक व्यक्ति के वक्त में या उसकी जमात के घेरे में नहीं मिल सकती, उसके लिए जीवन की विशद् प्रक्रियाओं को सहानुभूति से सोचना समझना हास्य-मानसिक प्रक्रिया बहुत बारीक और धूमिल हो सकती है लेकिन व्यापक जीवन प्रक्रियाओं में उसकी हर एक हलचल का प्रतिबिम्ब कहीं न कहीं अवश्य छिपा हुआ है—यह खोज ही अकवि को चहार दीवारों को साँपन के लिए प्रेरित करती है।

सभी का यादोलन एक सीमा खींच कर, उसमें बन्द हो जाते हैं। सजनात्मक शक्ति के केन्द्रीकरण के लिये यह जरूरी भी हो सकता है लेकिन उसे तोड़ना भी जरूरी है। अकविता अतएव की काय परम्परा और 'गास्त्रीय सम्कार' को तोड़ती है और जिन्दगी के अतहीन विस्तार की तरफ ले चलती है। पिछली हुई और परावलम्बी सस्कृतियों के प्रबुद्ध बलाकार अकवि मनोवृत्ति द्वारा अपनी जाति के विकास या कायाकल्प में मदद कर सकते हैं।

कुछ मित्रों का कहना है कि हर नये आन्दोलन का समर्थन जल्दबाजी है। बात सही है लेकिन इन पवित्तियों का लेकर भारतीय स्थापित व्यवस्था के विरोध का समर्थक है लेकिन समर्थन का अर्थ समझानी पीढ़ी, अनागिक कविता युगुत्सापरक लक्षण बीटनिक या टिगम्बर कविता का अर्थसमर्थन नहीं है न कोई चाहवाही से इन नये स्वरा की सम्भावनाओं का विकास ही सकता है। हिन्दी में किसी आन्दोलन को व्यापक सम्भव मरकर समझने की उतनी कोशिश नहीं हाती जितनी उनमें किसी एक के अनुसरण और आया के विरोध की। ममलन् किसी उरुष्ट अकवि के अभाव में, अकविता की धारणा और उसकी सभावना का भी मजाक में टाल दिया जाता है अथवा नयी कविता के प्रति पापापरक रवय्या अपनाएँ बातें हा० जल्दी ही मुष्ट उसे नयीकविता की ही एक मुद्रा बन् लगत है जयकि अकविता कवितामात्र के पिलाफ चक्कर रचना सम्भावना की गाज है।

करते रहते हैं श्मशानी पीढी और अकविता व शिविरो म यह प्रवृत्ति स्पष्टत
 देखी जा सकती है। विभय मल्लिक अगर सिर्फ गद्गी और गिलाजत को ही
 सामन साने को विद्रोह समझते हैं तो अकविता अश्लील होन का हा अपना
 मजहब बना लेती है। लकिन बिना जागरूक सामाजिक घटना के, विद्रोह
 अ त मे स्वय अपने ही विरुद्ध होने लगता है। देखक वास्तविकता की सही
 पहचान के बिना सनकियाने रागत ह, अथवा के पहचान (रिकागनीशन) के
 अभाव म घणावादी होने लगते हैं। लक्ष्यहीन नफरत, घणित की रक्षा करती
 है और "नफरती" को ही रा जाती है। इस प्रकार की नफरत और बीखला
 हट आजकल रामदरश मिश्र जैसे नयो कविता व कुछ "छुभइयो" मे बहुत
 अधिक है। उनके नीचे का जमीन खिसक रही है उनकी बनावट, बुनावट
 और चिकनाउन दिवालिया हा गया है भविष्य "अभिनव कविता और
 'कलात्मक' अकविता का है।



सप्तम दशक की कविता

कई मित्र पचासोत्तरी, साठोत्तरी पीढ़ी का विभाजन नहीं मानते। लेकिन जिस नए रूढ़िवादी पदचान और उमक रेखाकन के लिए ऐसे नाम मुविधाजनक होते हैं और उहे इसी रूप म ग्रहण भी करना चाहिए।

पिछले दशक के नए कवियाँ के हल्को म अवसर सुना जाता है कि सप्तम दशक अथवा साठोत्तरी पीढ़ी में कोई अभूतपूर्व बात नहीं है। नवीनता का आन्दोलन अनादित्यो के हाथ पडकर अराजक स्थितियों मे बदल रहा है और यदि सप्तम दशक म कही कुछ अच्छा है तो वह नई कविता का ही गाला प्रसार है। अत नए कवियों के प्रति नव्यतर तरुणों का आश्रय प्रतिष्ठा प्राप्ति की सस्ती काशिश है। इसीलिए राजकमल चौधरी, केदारनाथ सिंह श्रीवात वर्मा कलाश वाजपयी विशपकर अद्वितीय विद्रोही कवि राजकमल को अनेय भारतीय जगदीश गुप्त बगरह उतना महत्व नहीं देना चाहत और इनके बाद क धूमिल चद्रमौलि भृत्पुजय आदि सबथा ताजे कविया तथा श्याम परमाण जगदीश चतुर्वेणी गंगाप्रसाद विमल को वे कुछ पराया सा अनुभव करते हैं।

सप्तम दशक की कविता नई कविता क आत्मपीडक स्वरो और अनाश्रामक मुहावर को पीछे छोड रही है। यो प्रतिष्ठा प्राप्ति के लिए सप्तम दशक के नव्यतर कवि अनेय भारती बगरह की श्रुशामद भी करते हैं। जगदीश गुप्त यह साफ महसूस कर रहे हैं कि उनका तलाक कर सप्तम दशक अपन रूप का स्वतंत्र अनुसधान कर रहा है। 'धमपुग में गुप्तजी के लेख म उनकी हीनता की भावना स्पष्ट प्रकट हुई है। उहाने मुझ पर भी, एक 'शरमक अदाज मे, यह आराप लगाया है कि मैंने सूर्योदयी कविता को नई कविता की अध्यात्मवाणी गाला क्या कहा, और यह कि अनेयजी को बीरेन्द्रकुमार जा और मुमित्रान इन पत के साथ नरथी क्यों नहीं किया। लेकिन गुप्तजी स्वय जानत हैं कि अनेयजी तब तक 'स्पष्टत' नव रहस्यवाद के परापर नहीं थ। फिर किसी प्रवृत्ति ने निर्देगन के लिए नामो की बागत जरूरी भी नहीं है।

में 'नई कविता' के द्वारा प्राप्त नया गिल्प, नवीन वाक्यरूप और मुहावरे का योगदान स्वीकार करता हूँ लेकिन नई कविता का 'कथ्य' में सभी स्वर गतिशील नहीं हैं। पश्चिमी योरोप की नवल में जिन मानसिक स्थितियों और निमू स्य "सोचों" के केकटस यहाँ रापे गए थे, उनका विरोध तब हमने किया था और इस सप्तम दशक में नव्यतर विचार भी विरोध कर रहे हैं। प्रतिगामी स्वरों के कारण नई कविता का एक हिंसा और नए कविया का कुछ अवसम्प्य प्रतिप्राप्ति के प्रतीक बनत गए, पण्त नई कविता के प्रचारक कवि जगदीश गुप्त यदि नव्यतर विकास में कुछ चिढ़े हुए लगते हैं, तो इसमें आश्चर्य की बात क्या है ?

नई कविता में अर्धेयजी टी एस इलियट की तरह एक ओर जा पड़े हैं तो एजरा पौंड की तरह विम्बवादी कवि जगदीश गुप्त 'हिमविद्ध' होकर ही रहे गए। यह तुलना भी अपने आप में अधूरी ही है (प्रत्येक तुलना अधूरी होती है) बसो कि अर्धेयजी टी एस इलियट का दिजन" नहीं पा सके और न समकालीन सम्पत्ता और इतिहास के सक्क और सम्भावना को 'बस-बसकर काव्य पवित्रता में दबा सके। जगदीश गुप्त की एजरा पौंड से तुलना तो वस्तुतः हास्यास्पद है। लेकिन "किंचित् साहस्य" भी तुलना के लिए आधार बन जाता है। वस्तुतः जगदीश गुप्त कुछ थोड़ी सी चित्रकारी ही कर सके, यह 'नई कविता' के सम्पादक है, कवि सम्पादक से बड़ा होता है।

धमवीर भारती अर्धेय युग के बाद ठंडे होते गए। 'वनुप्रिया' तो भावुकता से प्रस्त रचना है और स्वतंत्र रचनाओं में उनका क्षयी रोमास पीछा नहीं छोड़ सका। साही को अपेक्षाकृत अधिक सफलता मिली।

इन आदोलनी कवियों की तुलना में कुँअनारायण ने अलग रहकर काम किया। चिंतनशील नए कवियों में उनके आत्मजयी' का कवि स्मरणीय रहगा, लेकिन "आत्मजयी" कृति बनते बनते रहे गया ऐसा महसूस होता है। इस अधूरेपन का कारण अस्तित्ववादी चिंतन की गहरी अवधारणा का अभाव है या अथ कुछ, यह तो कहना कठिन है लेकिन कुँअरनारायण का नया मुहावरा भी चिंतन की गहराइयों के अभाव को ढक नहीं पाता।

सबसे निराले और सबसे अधिक उपक्षित मुक्तिबोध ही 'नई कविता' के सर्वोच्च कवि बन सके। इसका कारण यह है कि यतिमानस और समूह मानस के अतद्बद्ध असंगति और समायोजन का बोध सर्वाधिक माना में

मुक्तिबोध को हुआ था। अनेय की तरह उनमें 'आयातित' माल नहीं है उन्होंने कविता को कुछ सघष करके उपस्थ किया था। अनेय हिन्दी काव्य में नए प्राण ला सकते हैं, किन्तु प्राण (मॉडल) में व्यक्त तो अन्ततः कवि ही होता और अनेय में कितनशीलता हान पर भी उस 'ताप' का अभाव है जो केवल विदग्धों की छू-छपट से मिलता है।

'द्वन्द्वबोध' एक रूप में मुक्तिबोध में व्यवहृत हुआ था तो अपने प्रयोग-शील रूप में वह गमशेर में प्रकट हुआ और सरलीकृत रूप में वेदार अग्रवाल में। अब वही द्वन्द्वबोध सप्तम दशक में केदारनाथ सिंह घूमिल विजय-भारत रत्नभागवत और सक्मेना धनजय कौल रणजीत, हरीशभादानी, जगदीश चतुर्वेदी चन्द्रमौलि, मृत्युञ्जय आदि में व्यवहृत हो रहा है और यह द्वन्द्वबोध उसी श्रातिवाध की परिणति है जो प्रगतिवाद द्वारा अस्तित्व में आया था, अतः वह नई कविता की गाथा-प्रगाथा नहीं है। वस्तुतः प्रगतिशील श्राति-बोध का ही यह शाखा प्रशाखा सप्तम दशक में विकसित हुई है जिसका मूल 'निराला के नए पत्ते' और 'कुकुरमुत्ता' में है और जो प्रयोगवाद के ऊबड़-खाबड़ माग से मुक्तिबोध शमशेर जैसे रचनाकारों की गढ़ता हुआ सप्तमदशक के विचारों में फल गया है और अपने धक्के से अनेय भारतीय जगदीश गुप्त आदि का एक ओर धकेल कर तरुणों के स्वरो में गूँज रहा है। पिछले दशक के श्रातिविरोधी प्रतिबद्धता विरोधी मानव के टहराव सदेह और अनिश्चय को ही उसका "स्वरूप" समझनेवाले 'आदोलनी' कवियों का यह देखकर आश्चर्य हो रहा है कि जिस विद्रोह को रोकन या पथभ्रष्ट करने के लिए उन्होंने इतने उपाय किए थे फिर साहित्य में प्रमुख हो गया है और उसकी 'कोड़ा मार भगिमा से मुलायम लेखक' सजस्त हो उठे हैं।

यह सत्य है कि सप्तम दशक "आइडियालाजी" से बचना नहीं चाहता लेकिन सिद्धांतगामी जिस अहसास और बोध को विचारव्यवस्था देता है धारणाओं में बोलता है उसी अहसास और बोध का कवि अपनी सहज प्रतीत के बल पर पाता है। सभी इलियट ने कहा था कि सेक्सपियर प्लूटाक तथा परवर्ती इतिहासकारों से कही अपेक्ष ममभता था कि इतिहास केतना क्या होती है। इससे सिवा प्रगतिशील दृष्टान यह नहीं चाहता कि कवि किसी दल का प्रचारक बन। वह तो चाहता है कि लेखक जीवन के प्रति सफादार रहे, यानी व्यक्ति और समाज की कमजोरियों के विरुद्ध सघष करें, असंगतियों का ध्वजन करें।

सप्तम दशक की कविता की उपयुक्त प्रातिवाच्य परम्परा में कवि और परिवेश का अलगाव समाप्त हो रहा है। डड है, लेकिन अलगाव नहीं है। अलगाव वृत्तिमत्ता, रहस्यवाद, अतिप्राति या वास्तविक यथाय के अतिव्रमण की ओर ल जाता है अथवा मानवात्मा को एक अलग निरपेक्ष इकाई मानकर धीरे धीरे उसमें प्रतिबिम्बित यथाय को घोसा जाता है, लेकिन प्रतिबिम्ब कभी धुसते नहीं हैं। ऐसे आत्महाराओ' को एक नवीन कथितक सक्ट म फाँसकर, वास्तविकता नव्यतर चेतनाओ की खोज में निकल पत्ती है, अहवादी पीछे छूट जाते हैं।

सप्तम दशक में इसीलिए बाह्य वास्तविकता के दबाव से अब प्रतिबद्धता, युयुत्सा, प्राति, पक्षधरता, दायित्व आदि क स्वर पुन जाग्रत हुए हैं। इसी दशक में "भीड" ने साहित्य कर दिया कि वह विरोध और युद्ध के लिये सक्षम है, पिछले चुनाव सवृत हैं। वियतनाम के युद्ध से उत्पन्न उम्मा गवाह है कि आदमी की नियति के विषय में निरागावाद और कुंठा व्यथ है और यह कि "भीड" कही जानेवाली जनता का सहज विवक, नई कविता क प्रतिगामी कवि से बहुत आगे है। इसलिये सप्तम दशक के नव्यतर कवियों में कविसत्य आर बाह्य सामाजिक सत्य में पुन समायोजन दिखाई पत्ता ह। परिवर्तन की तीव्र कामना ही इस नव्यतर चेतना का मुख्य लक्षण ह। यही गिंसबग क 'हाउल और 'अमेरिका' गीपक कविताओ में व्यक्त हो रही है और यही भूखी पीढी, विद्रोही पीढी, अकविता पीढी आदि में। जगदीश गुप्त ने शुष्कप्राय दाखाओ को, अक्षय हरियाली से गदबदी शाखाओं प्रगाखाओ के साथ गडभ गडड कर दिया है यह 'डडबोध' के अभाव का चोत्क है।

सप्तम दशक में एक नई कवलयता का प्रयोग हो रहा है जो स्थूल और सूक्ष्म रूपों में व्यक्त हो रही है। स्थूल रूप में इसे धमिल की पटकथा (आलोचना, माच ६८) में और रणजीत-राजाव सत्तना वगरह की "प्रतिश्रुत पीढी" में देख सकते हैं और चेतनाप्रवाही अचितिहीन गली में उसे "खण्ड-खण्ड" पाखण्ड पव में देख सकते हैं—लेकिन कवलयता और 'विस्तार' दोनों प्रारूपों में मिलता है। यहाँ बनीदनाई मानव नियति की खोज नहीं है अपितु आसपास के असताप क विरुद्ध सत्कर स्वयं नियति बनाने का इरादा है।

उन्होंने किसी चीज को सही जगह नहीं रहने दिया है।

न सजा न विशाषण न सवनाम

एक समूचा सही वाक्य, टूटकर विगार गया ३ ।

। मासूमियत के हर तबाजे को ठोकर मार दा
अब बकत आ गया है कि तुम उठा
और अपनी ऊब को आकार दो । घूमिल)

× × × × ×

अमरीका, मैं कम्युनिस्ट हुआ था जब मैं बालक था ।
मुझ खेन नहीं है ।

मैं मरीआना फूकता हूँ जब भी अवसर पाता हूँ ।

मैं कई दिना अपने घर में बठा रहता हूँ

और गुलाबा को घूरा करता हूँ ।

जब मैं चीना टाऊन जाता हूँ तो शराब में धुत होता हूँ ।

मुझ निश्चय ही गया है कोई आफत जाने वाली है । (गिसबग)

। यह काव्यविधि 'अतमुख कथनविधि' के विपरीत 'वक्तव्यविधि' है जो जनता की चीज है जनता के मध्य की चीज है । इसके लिये गिसबग 'आइम्बिक छन्द' का तोडा और टी एस इलियट की प्रसगर्गभित्ताला और एजरा पाण्ड की विम्बवादी लघु रचनाया की कसावट की जगह विखराव और विस्तार को पसंद किया । 'कुड' और प्रबुद्धआलोचक' गोपाल कृष्ण कौन क ग 'मे म पच्चीकार आर कारीगर' कवि नहीं हाते, क्या कि वे एक पूर युग का आभासाओ को समझ नहीं पाते । एक खास मुहावर को लेकर सकाण घेर म घूमते हुए व समझन है कि व कवि हैं । नए युगो के अवेपी ही कवि होते हैं किमी नई पगडण्डी की खाज बहुत बढी प्रतिभा का सबूत रही होता ।

विद्रोह का यही स्वर सप्तम दशक का मुख्य स्वर है । कलाग बाजपेजी के अस्तित्ववादी लहजे में भी यही व्यापक विरोध है । यो अब उनमे ठण्णापन' और दुहराव आ रहा है, स्वाभाविक भी है ।

राजकमल एक ताशिकनुमा विद्रोही कवि थ । मुक्ति प्रसंग' क विखराव जिवित के अभाव आदि पर ता कुछ ठण्णे जवानामुखी कवियो न सही कणाव त रिये हैं । किन्तु यह विरल हा कहत है कि मुक्ति प्रसंग विद्रोही युग का दस्तावेज है, जिसने नई 'कविता की मासूमियत' को बनावटी साबित कर दिया है ।

यहा कथनयता एक दूसरे उहजे में, कनना प्रवाह घली में भणि मधु परन अपना है —

“सुदवशी करने से पहले मुझे अपने आवेग का कारण जान लेना होगा ।

यह भी कि मैं अबला नहीं हूँ ।

और भी हैं जो सापनों के अभाव में जिंदा हैं

आवाज जिनके गलों में जम गई है बर्फ की तरह ।

असमय हैं जिनके हाथ

चाहकर भी वे मौत के फंदे उसकी सृजन तक पहुंच नहीं पाते ।

सयानी लड़कियाँ व सयाने रामापुरा की बरहम बेअवी स

रौंदता खौंदता हुआ भाग रहा है एक हबगी

और मैं रात दिन ख्याल किए बगैर उसका पीछा कर रहा हूँ ।

यह गवाहा का बयान नहीं है, लडाकू छापाभारा का आत्मपरिचय है । नई कविता में अगतिशील 'रिरियात' हुए चित्रित मनुष्य से सप्तम दशक की मानवमूर्ति सबका भिन्न है । अब 'मणिघर' अपनी असलियत खुद बहने लगे हैं —

मेरी असलियत में एक छेद है,

धुगलखोर है और सचमुच मुझे इसका खेद है ।

(जो चोर है खतरनाक है, वह अपने अभियोग से बरी है ।)

महमूस तो करता हूँ कि मुझ में गर्मी है या गर्मी की शली है ।

(मौलिकता पर भरोसा नहीं रहा ।) (मणि मधुकर)

इस वक्तव्य शली में प्रायः व्यथ दुहराव है, उदाहरण के लिए कोष्ठक बाद पकितया का निकाला जा सकता है उसमें एक अजीब 'घुसापन और 'अनापशनापी भुनभुनाहट भी है जिस वह मन ही मन, वास्तविकता के स्पष्ट बोध के बिना मुन मुन कर रहा हो । लेकिन नई कविता के पाखण्डों का गण्ड करने के लिए भी यह रचना लिखी गई है, यह स्पष्ट है ।

एक दशक में आवेश के कारणों को जानने की छत्रपट्टाट्ट महा थी वस्तुतः छायावाद की भावुकता के विरोध के वादजूद नई कविता के एक बड़े अंग में 'ताव' बहुत था । वह तब अब भी बहुत है लेकिन 'कथ्य' परिवर्तन बोधक होने से वह घरातल से जुड़ा हुआ है ।

सत्रम दशक में 'आत्महत्या के विरुद्ध' जिस शीपक यही इंगित कर रहे हैं । सर्वेश्वर दयाल सखसना की प्रसिद्ध रचना में अब सिद्धकी नहीं

सोडूंगा' म भी यही प्राति की आहूट का अहसास है। अर्थात् 'पुराने नए कवि' भी सप्तम दशक के आधुनिकी स्वर का पहचान रहे हैं। श्रीकांत वर्मा के 'माया दण्ड' म हालात क ऊलजलूलपन का तीखा अहसास और उम पर सीक और बौखलाहट है नफरत के लकव से चेतना जैसे एठ रही हो, या गुस्स में गाली देने क अलावा जम कोई उपाय न हो।

सप्तम दशक का एक सशक्त स्वर युयुस्तापरक रचनाओ में मिलता है। चंद्रमौलि उमाध्याय का 'युद्धश्रेयस' इस स्वर की क्लासिक रचना कही गई है। इस काव्य की महाकाव्योचित गम्भीर भाषा की कुवेरनाथ राय ने (युयुस्ता, जनवरी ६८) प्रशंसा की है, जिसका एक वाक्य ध्यान देने योग्य है —

“इतना कुलवर और महाकाव्यो जसा गम्भीर भाषा म साठोत्तरी पाती का किसी प्रतिभा ने नहीं कहा है और कहा भी है तो अपशब्दों की भाषा म या सागभाजा की भाषा म। सागभाजी की भाषा म कु जडे से भगडा किया जा सकता है भविष्य का तूयवादन और स्वर्ति पाठ नहीं है।

सप्तम दशक की काव्यभाषा के कविय क यह प्रमाण है।

गक और प्रयत्न उन्ति हुई है कविता म कहानी कहते चलन की प्रवृत्ति इगम रचना का भीतरों ढाचा विग्वरता महा है और कहानी सिप अनुभूति क न्ये मागदशक होन के कारण कविता स स्वतंत्र स्थान नहीं बनानी सहायक मात्र रहती है। यह प्रवृत्ति 'पटकथा में भी है और यत्किंचित 'युद्धश्रेयस' म भी। धूमिल के माचोराम (आरम्भ, अप्रैल १९६८) में भी यही गली है।

पाठ दशक म कविचतना और परिवेश एक दूसरे का अस्वीकार करने के क्रम में थे। निरयत्ता का बोध इसी की परिणति थी। लेकिन अब चेतना परिवेश का अनुकूल बनाने के कटिबद्ध हो रही है जिसके लिए निरन्तर विद्रोह अनिवार्य है—

मैंने इतिहास के रय को नहीं रोका
मैंने इसे कभी मुक्त नहीं किया
मैं कभी मुक्त नहीं हुआ इतिहास के झूठ से
अपने अहकार से देवत्व की कल्पना से
युद्ध से अपन आप से, कालचक्र से
मैं समय से कभी नहीं हूँटा,

'नई कविता' में जिस बौद्धिक गद्य की भरमार हुई थी, उससे इस तरह की अ-कविता की गहराई सप्तम दशक में ही पहचानी जा सकी।

इस प्रकार सप्तम दशक आशा और विरोध का दशक है। क्या हमारी आधारभूत चेतना में कोई अब तक गुणात्मक परिवर्तन हुआ है? स्पष्ट उत्तर है कि अभी तक तो नहीं लेकिन सप्तम दशक शिक्षा निर्देशक तो अवश्य है। यदि सामाजिक ढाँचे में हम परिवर्तन न कर सके तो सप्तम दशक के नये-नये विद्रोहों का भी वही हाल होगा जो अमेरिका में 'वीट कविता' का हुआ है —

'अंतिम रूप में वीटस से कोई अंतर नहीं पड़ा। पुरानी सामाजिक स्थिति यथावत है। विद्यालय छात्रों से भरे हैं। (पाठ्यक्रम में विद्रोही कवियों को शामिल कर लिया गया है)। वस्तु जिससे लोग चोक्ते थे, आज उसे काव्य सप्रहो में शामिल किया जाता है। पुराने कवि गिंसबर्ग के कुछ छंदों का अनुकरण कर रहे हैं, जबकि नयेतर 'जायविक पटामीटर' को अपना रहे हैं, और आनंदित हैं। मूलभूत चेतना वही बनी हुई है—यद्यपि "पुराने" को एक ठाँवर अवश्य लगी है। नए नगा की ओर रुचि बढ़ी है। अब कावटेलपार्टी की जगह चण्डू और गाँजापार्टी हुआ करती, दाडियाँ आवश्यक माने जाँएंगे। समलैंगिक प्रेम स्वीकृत हो जाएगा सिफ वीटस की गदगा को स्वीकृति नहीं मिलेगी क्योंकि सानुन के उपयोग में बहुत रपया रगा है।' (बर्टिंग फार द एण्ड, एल ए फिडलर पब्लिशिंग सारीज)

बहा यही स्थिति भारत में न हो लेकिन यदि अमराकी पूजावाद का अनुकरण बढ़ता गया तो यही होगा। त्राति जब तक ढाँचे को नहीं बदलती तब तक ऊपरी विद्रोह सिफ स्वयं में परिणत होते रहेंगे। हम वास्तविक प्रतिकारी साहित्य की आवश्यकता है जो केवल मन की असंतुष्टि को ही सम्मुख न रहे बल्कि चारों ओर जो कुछ सत्य और असत्य है उसे बहे। सप्तम दशक के काव्य का रस इसी ओर है।

डा० जिवागो का रोग निदान

वैज्ञानिक क्षेत्र में रूसी राकेट ने जितनी प्रसिद्धि और प्रशंसा पायी है, साहित्य क्षेत्र में बोर्गिस पास्टरनाक के उपन्यास डा जिवागो का प्रकाशन से रूस की उतनी निन्दा भी हुई है। इस उपन्यास को कूटनीति का सहायक बनाया गया और इस पर नोबल पुरस्कार दिया गया। रूस में इस के प्रकाशन को उचित न समझने के कारण साम्यवादी व्यवस्था का लाञ्छित किया गया और सबसे बड़ी उल्लंघि यह हुई कि जि होन इस उपन्यास को कभी नहीं पढ़ा, उन्होंने भी साम्यवाद की भरपूर निन्दा की यह घोषित कर दिया गया कि रूस में मनुष्य का वैज्ञानिक स्वतंत्रता नहीं दी गयी है, वहाँ जार स भी गये होते नरभक्षक दानव रहते हैं।

मैं इस कूटनीति के चक्र को एक बार रख कर इस उपन्यास का विश्लेषण प्रस्तुत करूँगा, ताकि पाठक को अपना मत निर्धारित करने में सुविधा रहे। इस उपन्यास का उद्देश्य क्या है ? डा जिवागो के मुख से ही सुनिए।

'क्या मार्क्सवाद विज्ञान है ? संभवतः उसे विज्ञान कहना खतरनाक है— मार्क्सवाद में अधिक आत्म की दृष्टि व तथ्यों से दूर शायद ही कोई बचन होगा।''^१

इस प्रकार डा जिवागो का उद्देश्य यह प्रमाणित करना है कि मार्क्सवाद वैज्ञानिक नहीं है यह आत्म के अतिरिक्त एक अव्यावहारिक है।

इसी उपयुक्त तथ्य को प्रमाणित करने के लिए यह उपन्यास लिखा गया है। डा जिवागो अर्थात् बोर्गिस पास्टरनाक की राय में मार्क्सवाद वैज्ञानिक इसलिए नहीं है कि राक्षसवत् सत्ता उनका हाथ में है व सत्य का सामना नहीं करने और अपनी पौराणिक कल्पनाओं यानी मार्क्सवादी विचारों को ही सत्य घोषित करने रहते हैं।^२

१ डा जिवागो पृष्ठ २१५

२ वही पृष्ठ वही।

तब डा जिवागो की सहानुभूति कहीं है ? नातिविराधिया के साथ । डा जिवागो को प्रथम जार की सना म काम करना पड़ता है, वह अपना काम मुस्तदी से करता है । किन्तु नाति व समय डा जिवागो को विवश हो कर नातिकारियों के साथ कुछ समय व लिए रहना पड़ता है । नातिविरोधियों के साथ एक बार लडन का भी अवसर आता है । डा जिवागो दुश्मन के सामने जमीन पर लेटा हुआ, भगवान स प्रायना करता है कि नाति विरोधियों की विजय हो । क्या ? क्याकि शिक्षा, नतिकता और मानवीय मूल्यों की दृष्टि से डा जिवागा दुश्मना व साथ अपना साम्य देलता है ।

डा जिवागो की यह विशेषता है कि उसके मन में साम्यवादी शिक्षा, उद्देश्य रचि तथा साम्यवादी नाति के प्रति घोर घणा है वह कही भी किसी भी रूप में साम्यवादियों से समझौता नहा करता । अत तक जितना साहित्य साम्यवाद विर घी प्रकाशित हुआ है सम्भवत साम्यवाद के विरुद्ध इतनी घणा कही नहीं प्रकट हुई है । नोबलप्राइजदान का यही कारण है ।

अतत डा जिवागा की इस नफरत का कारण क्या है । डा जिवागो समृद्ध और सुरभित मायवर्गीय परिवार का सदस्य है । बचपन में ही उसने माता पिता की मृत्यु देखी थी । अत एक प्रकार व दुःखवाद और फलस्वरूप निराशावाद से वह पीडित रहा है । यद्यपि उसका लालन पालन और शिक्षा दोषा एक प्राप्तर व महा हुई तथापि बचपन व दुःख ने उस अतमु खी बना दिया है । उसने मन व भतर ही एक अपनी दुनिया बसा ली है उससे बाहर वह कभी नहीं निकल सका । अत वह बहा जीवन सघप, ऐतिहासक उत्थान-पतन, नाति प्रतिरानि नाति की जसी दुःख और निराशा की स्थिति में देखता है उसका मूल्यावन करता है । डा जिवागो रसी नाति व समय हिंसा को देखकर समझ लेता है कि जार की ही तरह साम्यवादी भी बबर हैं । इसके सिवा डा जिवागो की धार्मिकता भी नाति विरोधिनी प्रवृत्तियों का कारण है । लेखक इस उन यास में जगह जगह पर ईसाइ धर्म के अध विद्वांस और जार व साथ उसके पड्य-धो को नहा दखता, उस चपु को घटियों की आवाज का मधुरता और प्राधना व समय की नाति का आन अधिक् पसंद है ।

अतत ५०० पृष्ठों व इम उपन्यास का नायक करता क्या है ? वह जार की आर से लडता है लडाद व समय लारा से उसका परिचय हाता है लारा न पाता स विवाता म विवाह किया था । क्याकि वह कामारोवस्की नामक एक चरित्रहीन किन्तु प्रभावशाली व्यक्ति की वासना का गिनार बन

बुका था। कामारोवस्की ने ही डा जिवागो के पिता का घुला घुला कर आत्महत्या के लिए विवश किया था। डा जिवागो मोर्चे से मास्को लौटता है। शान्ति भड़क उठती है। डा जिवागो शान्ति के पक्ष में नहीं था। अतः वह भागता है भाग में वह साम्यवादियों द्वारा 'वैलेंट श्रम' के दण्ड लेखता है, हवा पर उड़ जाता है जगत् का राज्य स्थापित हो जाता है। उपन्यास के प्रथम भाग में इतना ही है। तमाशवीन डा जिवागो के मायम से लेखक ने शान्ति को बरहमी का खौफनाक वपन किया है। ऐसा नहीं जान पड़ता कि शान्तिकारी साम्यवादी कुछ सिद्धांतों का लेकर लड़े थे। ऐसा लगता है कि वे बवल दरिंदे थे, जिन्हें आदमी का खून पीने में ही मजा आता था।

उपन्यास के द्वितीय भाग में सायबेरिया की यात्रा में जिवागो का पश्चिम स्ट्रेलिकव नामक शान्ति समर्थक एक सेनापति से होता है जो वस्तुतः लारा का पति पाशा था वह लारा के वास्तविक प्रेम को पाने के लिए युद्ध में चला गया था। डा जिवागो युर यतिन प्रदेश में अपनी पत्नी टोनिया के साथ गुप्त रूप से रहता है और यहाँ भी सामदव्यावत नामक शान्ति समर्थक व्यक्ति के भ्रष्टाचार पर अवलम्बित रहता है।

॥ १ ॥

तत्पश्चात् उस साम्यवादियों पार्टीजन को सना में विवश होकर काम करना पड़ता है। वहाँ से भी वह भागता है। लौट कर लारा से मिलता है। किन्तु लारा को कामारोवस्की फिर उठा ले जाता है। इसी बीच लारा के पति पाशा पर से साम्यवादियों का विश्वास उठ जाता है और वह विवश होकर आत्महत्या कर लेता है। डा जिवागो सायबेरिया से भाग कर पुनः मास्को आता है, और उसकी पत्नी टोनिया के परिश्रम चले जान के कारण पुनः विवाह करता है दो बार बच्चा को जन्म देता है और रात दिन लारा के वियोग और साम्यवादियों की शान्ति के नरसंहारों से परेशान होकर एक दिन इस दुनियाँ से चन बनता है।

स्पष्ट है कि डा जिवागो एक अतृप्तपुत्री पात्र है जो गुम् से अतृप्त तक केवल दण्ड रहता है। वह केवल शान्ति के कारण उत्पन्न कष्ट को अनुभव करता है और साम्यवादियों के प्रति घणा को चुपचाप मन में भरता रहता है। यह एक सही सान्नी के माघ प्रेम लाता रचता है और उनमें सान्नी के प्रति भी सम्मान नहीं रख पाता। टोनिया की उमर विषय में राय है—

“तुम असाधारण हो, तुम में अनेक अतिविरोध हैं।”^१ यद्यपि यह घात प्रशासकत्व लहजे में नहीं गयी है लेकिन इस उपयास को पढ़ कर कोई भी देख सकता है कि पूरी या डा जिवागो के चरित्र में अनेक अतिविरोध हैं। श्रांति से भयभीत होकर सायबेरिया में छोटी माटी खेती में किये गये श्रम की तो जिवागो प्रशंसा करता है। किन्तु वही जिवागो श्रम के गौरव के स्थापक लेनिन और उनके साथियों को कात्सिल और जाहिल समझता है। वह कामारोवस्की से घोर घणा करता है किन्तु उस अशांति के समय में भी बदला नहीं लेता। वह लारा के प्रति अवध प्रेम को अनुचित समझता है, फिर भी करता है। उधर बेकारी बढ़ता, रोग की स्थिति में वह मेरीना से विवाह कर लेता है जब कि उसे आशा थी कि उसका अपना परिवार पेरिस में था और वापस आने की आशा भी थी। वह श्रांति का विरोधी है तथापि कुछ नहीं करता किसी श्रांतिविरोधी कायवाही में भाग नहीं लेता केवल अपनी रचियों, अपनी प्रतिभा और अतम खता की स्थिति में प्रकृति के दृश्यों का आनंद लेता रहता है। वह दबी जुवान से एक जगह साम्यवादियों की मानसिक दृढ़ता की तारीफ भी करता है परंतु साथ ही श्रांति के समय उन की घोषणाओं का उतना बुरा असर उस पर नहीं पड़ता जितना उन घोषणाओं की पुनरावृत्ति का। जिवागो के दोस्त दुदरोव तथा गौरडन को उसके विषय में यह राय सही थी कि वह अपने विचारों से ही उलझने वाला व्यक्ति है जिवागो जानबूझ कर कर अपने जीवन को बरबाद करता है, जैसे उस बरबादी में उसे आनंद हो।

जिवागो के चरित्र से अधिक सफल पात्र लारा है जो अपने शत्रु कामारोवस्की को ठिकाने लगाने के लिए उसकी हत्या तक के लिए सन्नद्ध हो जाती है। वह पति की खोज के लिए मोर्चे पर नस बनती है, कठिन परिस्थितियों में कभी नहीं घबड़ाती और अहसान करने वालों से अपना दामन बचाये रखती है। उसके मानसिक समय की स्वयं जिवागो भी तारीफ करता है। वह शिक्षा, गृहस्थी, प्रेम सभी क्षेत्रों में एक आकर्षक महिला है।

इन दोनों पात्रों के अलावा कामारोवस्की की दृढ़ता और सफलता भी आकर्षक है। लारा के पति पाशा की दृढ़ता तो अद्भुत है। टोनिया की माता तो धार्मिक है परंतु इस उपन्यास के पात्रों में अधिकतर पात्र ऐसे हैं जो पीछे याद नहीं रह सकते। ऐसा लगता है कि एक ही तथ्य को पाठकों के सम्मुख रखने के लिए अनेक पात्र गढ़े गए हैं अतः लेखक का ध्यान इस वास्तविकता को

बांधने पर है, पात्रों के चित्रण पर नहीं। वह वास्तविकता क्या है? साम्यवादी प्राप्ति की नासता, साम्यवाद की निष्ठा प्रतिप्राप्तिवादियों की प्रशंसा।

उपयुक्त वास्तविकता को चित्रित करने के लिए लेखक ने कथावस्तु में आकस्मिक तत्वों का बहुत अधिक प्रयोग किया है। इससे उपन्यास का बचपन ही प्रकट होता है। जिवागो की गोली ठीक वही लगती है जहाँ शत्रु हाइस के दल का सिपाही एक घन बांधे हुए था। जिवागो का छद्मवेशी पापा से भेंट होना फिर भी पापा का उसकी रक्षा के लिए कुछ न करना, बोमारोवस्की का भूत की तरह चाहे जहाँ प्रकट हो जाना, आदि एक नहीं अनेक घटनाएँ ऐसी हैं, जिनमें अद्भुत तत्व का प्रयोग किया गया है। यह नही है कि हम संयोग नहीं हाते, परन्तु संयोग के बग़र ही कहानी की गति देने से उपन्यास महान नहीं बनता।

संयोग की अधिकता भी वर्दाश्त की जा सकती है यदि पढ़ने में यह उपन्यास इतना अधिक ऊब पड़ा करने वाला न होता। पर्याप्त धीरज के साथ इस उपन्यास को पढ़ा जा सकता है क्योंकि लेखक एक कवि भी है अतः दृश्य वर्णन का लोभ संवरण नहीं कर सका है। दृश्यों के साथ साथ असम्बद्ध विवरणों की भी अधिकता है। आलोचकों ने लेखक की प्रकृति-चित्रण की बड़ी प्रशंसा की है। यत्रतत्र प्रकृति के दृश्यों को सुंदरता से अंकित किया गया है, यह सच है। किन्तु विवरणों में कसाव नहीं है। प्रवाह जो जीवन का चिह्न है वही भी नहीं आ पाया है। चिंतन व निरीक्षण का अर्थ यह नहीं होता कि हर मूल्यपूर्ण बात का उल्लेख होना ही चाहिए—कथन यहाँ भी आवश्यक होता है। अतः इस उपन्यास का वर्णनात्मक पक्ष कमजोर है। वस्तु में क्रिया के अभाव तथा विवरण के आधिक्य ने इस उपन्यास को काफी कमजोर कर दिया है।

फिर भी उद्देश्य, चरित्र चित्रण और कथावस्तु की दृष्टि से कमजोर होने पर भी यह उपन्यास दुर्दिसव के नॉर्न वाई ब्रड एलोन की तरह एक महान् रचना भल ही न हो फिर भी उसे अमूल्य उपन्यास नहीं कहा जा सकता। यदि हम कला की पूर्णता पर ध्यान न दें उद्देश्य की अपवित्रता पर पर भी विचार न करें तो इस उपन्यास में लेखक की धनीभूत पीढ़ा निश्चित रूप से हमें एक उल्लेखनीय उपन्यास बनाती है। संभव अपने परिवार के लिए और गुणिधा के लिए मगर के आंगू नहीं बहाता, सच्य आंगू बहाता है।

‘आह मरे प्यारे बच्चा, तू तू मय माया म हो हा । तू म न अकल ही इतनी लम्बी यात्रा की ? यह म न सम्भव हुआ ? तू म्हीं वहाँ कस मवान मिला होगा ? मैं भी कितना मूग हूँ, मैं यह भी नहीं जानता कि वहाँ मास्को म मवान बचा भी हागा या नहा ?’

‘ह इस्वर ! यह मय कितना दारुण और मष्ट दायक है । यदि मैं यह सब साच न पाता । मैं स्पष्ट रूप स नहीं विचार कर पा रहा हूँ । टोनिया मैं समझता हूँ कि मैं रुग्ण हो गया हूँ, हम लोगो का अब क्या होगा ? टोनिया, टोनिया, प्यारी टोनिया ! तुम्हारा मविष्य अब क्या होगा ? ह शाश्वतप्रकाश ! मुझ तू न कयो दूर फेंक दिया ? हम हमगा ही विछुडे रह । हम फिर एव हागे । चाहे मास्को तब फिर पदत हो गयो न चलना पडे, हम फिर एव दूसरे स मिलेंगे, हम पुनत स रहेंगे ।’

म भाव सन्धे हैं यद्यपि य एक ऐस सकीण व्यति को भावनाएँ हैं जो हजारो यप क उत्पीडन स प्रस्त सामाय अनता के साखिन शोध से मयभीत है । मन्तु फिर भी यह ता मानना ही होगा कि जिवागो की अनुमृति चाह वह सकीण मले ही हो, सन्धी है । उसा जो अनुभव किया है वह लिखा है, अत वह प्रभावित करता है । कठिनाई यह है कि वह अपने दद स कभी भी ऊपर नहा उठ पाता और कोई भा मनुष्य कवल दद का दृष्टि स ही तथ्यो को देखे, यह सहनीय नहा हो सकता । अत जिवागो की सफलता का कारण उस का अपना दन और दृशमचित्रणगति है । और उसकी असफलता का कारण भी यही दद है । कमानि उसस ऊपर उठ कर ही इतिहास के साथ याम किया जा सकता था । नाति के ४० वर्षों की प्रगति जिस लेखक के सम्मुख हो, वह उस की प्रशसा म एव न न वहे यह देख कर आश्चय और दुःख होता है ।

डा जिवागो म रुग्णता सब जगह व्याप्त है उसम मिध्यात्व का प्रवेग हो गया है और उसी मिध्यात्व की समाजवादविरोधियो ने प्रशसा की है । उसी मिध्यात्व के लिए नोबल प्राइज दिया है । अत्यधिक अतमु खी कला यद्यपि हृदय स निवन्ती है और हम कह चुके हैं कि यह विशपता डा जिवागो म है अपने ही प्रश्नों की पुनरावृत्ति करती है । वह अपने असतोष को व्यक्त करते नहीं बवसी, कि तू उसी मे उवन्न कर रह जाती है । डा जिवागो इस प्रकार की अतनु यता से जिसम सामाजिक और ऐतिहासिक सन्धाई को न समझा

की गण्य भा ली जाती है अवश्य पीडित है। दुर्दिस्तेव न भी रूसी सरकार के मंत्रियों और अफसरों के घमंड, दुराग्रह, महात्वाकांक्षा, तथा हर नयी बात का विरोध करने की प्रवृत्ति का पदापाश किया है, किंतु दुर्दिस्तेव को यह भी मान्य है कि जनता को मुक्ति दिलाने में साम्यवादी ही अप्रगण्य थे और नवनिर्माण का श्रेय भी उन्हीं को है, अतः मार्क्सवाद को कार्यरूप में परिणित करते समय दोषों की आलोचना उसकी सेवा है, कतव्य है, जो दुर्दिस्तेव ने पूरा किया है। परन्तु बोर्जिस पास्टरनाक की अतिसूक्ष्मता का परिणाम यह हुआ कि इतिहास में प्रथम बार जनता के मुक्ति संग्राम के औचित्य के आगे एक प्रश्न चिह्न लग गया है। कोई यह नहीं कहता कि साम्यवादी-श्रान्ति में कुछ भी अनुचित नहीं हुआ, बाढ़ आने पर किनारे कट जाते हैं, पेड़ भी मराशायी होते हैं और कीचड़ भी फलता है। परन्तु बाढ़ वास्तविक वृद्धि का एक मात्र उपाय है। अतः असलियत से आँख बंद कर लेने के कारण जो क्षमता दुर्दिस्तेव को अपनी रचना "नाट वाई ब्रैंड एलोन" में मिली है, वह डा जिवागो के बोर्जिस पेस्टरनाक को नहीं मिल सगी।

विद्रोह कविता के विरुद्ध

यह अजीब संयोग है कि हिन्दी का प्रथम कवि सरहपा विद्रोही कवि था, यही प्रवृत्ति समकालीन अनेक कवियों में मिलती है। भारतीय भाषा के कवियों को विपरीत परिवेश से निरंतर दृढ़युद्ध करना पड़ा है। सरहपा के समय सामन्त शाही और सम्प्रदायशाही का आडम्बरमय दबाव था। मध्ययुग में विदेशी शासन, ह्रास और विग्रह था, दुःख था, दार्ष्टिक्य और सांस्कृतिक शोषण था। भक्तिकाल के कवि इसके विपरीत, धार्मिक प्रतीकों के माध्यम से, सदैव सधरत रहे थे। रीतिकाल में भी भक्तों और "भूषणों" की एक धारा लगातार जूमती रही और आधुनिक साहित्य में भी एक प्रबल धारा परिवेश से जूम रही है।

लेकिन इस यशस्वी विद्रोह में सबत्र कला और कविता के स्वरूप की क्षति न हुई हो यह समझना भ्रम मात्र है। सिद्धो सती भक्तों और आधुनिकों ने प्रचारपरक काव्य भी बहुत बड़ी मात्रा में लिखा है और इस प्रचारपरक अंश का, अकविता कहकर समझन नहीं किया जा सकता। बड़े से बड़े कवियों में—तुलसी और सूर में भी—ऐसे अंश सहजता से अलग करके देखे जा सकते हैं। भारते दुःख में भी प्रचारात्मकता मिलती है। द्विवेदी युग में तो कविता उपदेश का पर्याय बन गई। छायावाद में कला तत्व पर ध्यान दिया गया, और यह दृष्टव्य है कि 'शक्ति' से सम्बन्धित कविता के थोड़े उदाहरण निराला ने ही 'बदल राग' 'भिक्षुक' जसी रचनाओं द्वारा प्रस्तुत किये।

प्रयोग और विद्रोह के दंगक में कुचुरमत्ता से प्रारम्भ होकर प्रथम सप्तक की रचनाओं का अध्ययन करने पर यह स्पष्ट होता है कि कविता के तत्व की सबत्र रक्षा नहीं हो सकी। प्रयोग के नाम पर सप्तकों और नयी कविता में कूड़ा कम नहीं है। इस बिन्दु पर भी काव्य कला विकास दो अतियों से पीड़ित रहा है। या तो प्रचारपरक तत्व या अभिधेयता प्रबल हो गई है अथवा कविता अत्यधिक दुराम्ब हो गई है। मुक्तिबोध इस दुरुहता दोष के गिकार थे। कविता के अत्यधिक 'मनोविज्ञानीकरण' से काव्य का स्पष्ट

बिम्ब उभर नहा पाता क्योंकि प्रत्येक कला में आत्मगतता और वस्तुगतता के द्वन्द्व का एक विगिष्ट समन्वय ही प्रस्तुत होता है। जहाँ इनमें किसी एक तत्व का अतिरेक हुआ, वही रचना या तो सतही हो जायेगी, अथवा एक अस्पष्ट (नबुलस) मुनमुनाहट या "धुन्नेपन" से ग्रस्त हो जायेगी, अथवा वह शमहीन, बिखरे हुए चिन्मय का विचित्र बडल बन जायेगी।

इस देश में सृजा सबदा त्रिया प्रतिश्रियात्मक रूप लेकर चलता है, इसका कारण हमारा पिछडापन है। ऐसे व्यक्तियों का अभाव है, जिनकी चेतना की प्रयोगशाला में, प्रतिश्रियाएँ तन्मयो के साथ, एक समीकरण, एक सगति प्राप्त कर सतुलित रूप में व्यक्त हो सकें। पराये को पचाये बिना सजन, मात्र प्रतिश्रियात्मक या अतिवाणी ही होगा।

। इस प्रवृत्ति का प्रसिद्ध उदाहरण सन ३० के बाद की कविताओं में मिलता है। स्वच्छ-दत्तावादी काव्य आकाशमार्गी होता गया, तो प्रगतिकामी काव्य नारेवाजी में परिणत होने लगा—'वाणी मेरी चाहिए तुम्हें क्या अल नार' कहने वाला कवि भाषा को मात्र विचार का वाहन ही मानने लगा। इस स्थूलता के विरुद्ध प्रयोगशील नई कविता ने व्यक्ति सत्यों को व्यक्त करना प्रारम्भ किया और यह कविता अत्यधिक व्यक्तिक और अन्तमु खी हो गई। भाषा नई होती गयी तत्व गायब होता गया। बिम्ब और प्रतीक नये आये लकिन भीतर की उर्मा के अभाव में, धारणाओं और अधसत्यों का घमन किया जाने लगा। व्यक्ति-स्वाभ्य के तत्व को खीच कर अराजकता तत्व पहुँचा दिया गया। किसी भी प्रकार के अनुशासन को अत्याचार मानने के कारण, कला के आंतरिक अनुशासन की भी हानि होनी ही थी। केवल 'अन्दरूनी उलभाव' का साक्षात्कार और उस 'सना-बना' के द्वारा व्यक्त करने को ही पुरुषार्थ मान लिया गया। जिसने जरा भी धूँ चपड की, उसे दकिनानूसी और दरिदा घोषित कर दिया गया।

इस अतिव्यक्तिकता और अन्तमु खता के विरुद्ध इस दशक (१९६९-७०) में पुन प्रतिश्रिया हुई। अब कविता पुन सतही और प्रचारात्मक होती जा रही है। उसमें 'सामूहिक सत्यो की ओर देखने अथवा अपनी खोल से निकलकर, बाहर भाँकने की प्रवृत्ति तो है लकिन आन्दोलनों की तोह-फोह और नारेवाजी से यह कविता बुरी तरह प्रभावित है। विद्रोह समाज की असगतियों से अन्वय होना चाहिए। साहित्य की रुढ़ियों और 'अपनी' रुढ़िया से भी विद्रोह आवश्यक है क्योंकि विद्रोह ही इस "दलदली देग" का एक मात्र उपचार है। लकिन कविता प्रचार में बल कर, चेतना पर स्पायी

प्रभाव छोड़ नहीं सकती। यह नहीं है कि इस मोटी बात से विद्रोही कवि परिचित नहीं, लेकिन प्रतिप्रियात्मक विज्ञा से वह बच नहीं पात, चाहे वह 'अरविता' व कवि हो या 'अनागरिक' कवि हो या "श्मशानी पीढ़ी" के कवि हों या "भूखी पीढ़ी" के कवि हो। इसके विपरीत, अन्य कवि अब भी अपनी उलझनों को उलझतूल या उलझाऊ शली में जान बूझकर ध्यस्त करते हैं, अंत दोनों तरह की रचनाओं में विद्रोह स्वयं कविता के विरुद्ध होने लगता है। नतीजा यह होता है कि प्रतगामी तत्वों के 'अगरेजी-स्वी' तत्व मुनादी कर देते हैं, "ये हिंद के कवि हैं," ये अपने भौक्षण और बदहामी पर कभी विजय प्राप्त कर ही नहीं सकते।

धूमिल की पटकथा के सतहीपन पर मैं अत्यंत लिस चुका हूँ। यहाँ कुछ अन्य "विद्रोही" कवियों से उदाहरण दूँगा और कतिपय विदेशी कवियों की रचनाओं के साथ उनकी तुलना करूँगा —

आइये वधु, हम सभी बुद्धि जीवी
 कवि कहानीकार आलोचक
 सभी हिजडे इकट्ठे हो जायें
 क्रोध से लाल हो, हवा में मट्टियाँ उछालें।
 अपने लिंगों को बड़ा कर लें।

और अपने ही चूतड़ की तरफ उ हैं मोड़ दें।

हिरोसिमा और नागासाका का जिन लोगों ने,
 अपने जलते हुए लिंगों से रेप किया था।

क्या उही के समानधर्मी लोग,
 आज काफ़ा की माँ-बहनो का रेप नहा कर रहे हैं ?

हा सो वधु आइये, हम सभी बुद्धिजीवी
 नाक और माथे के बल परों को ऊपर कर
 खड़े हो जायें अपने-अपने लिंगों को बड़ा कर
 मट्टियों में थाम लें ॥

(निमग्न मल्लिक, श्मशानी पीढ़ी
 'विभक्ति तृतीय अंक')

इस "गाली कविता" या गंदी कविता की गुरुआत से लगता था कि कवि अपने विद्रोह का आंतरिकता दगा। आनीस का बमन न करके भावों को बस-बस कर गंदा म दवायेगा और उसे प्रकट करने में कला का निर्वाह

करेगा ताकि प्रभाव गहरा हो लेकिन यह कविता कुँजडो—गाडीवाना खिगाचालका की "पक्की बोटी" का नमूना बन गई है। इसे पढ़ते समय, परम विरोधी पाठक भी "निभय" को निभय हाकर सिर्फ गालियाँ ही दगा प्रशंसा और प्यार नहीं, या भरी तरह वह—निभय मल्लिक के विरोध तथा शोध की प्रशंसा करेगा।

भद्रलोक की भद्रता का आडम्बर तोड़ने के लिए कविता को तेज चारु म बदलना होगा, जो इस तरह तरांग बन रख दे कि पता न चले लेकिन यह सधी हिज्जड शली, भद्रलोक के प्रति कम, कवि के प्रति अधिक नफरत पदा करगी। अब 'हलकी वक्त्रव्यत्ता' के नमून दखिए—

- १ "नहीं" चाहता है, अब कोई ऐसी बात कहना
- २ जिसमें किसी के लिये जरा भी सहायुभूति हो
- ३ या जिसमें अतीत की कोई स्मृति कोई गुँज
- ४ अपने या अपन किसी साथी के गाये
- ५ गीतों की हो। कोई तस्वीर, जहाँ देगना चाहता जा पुराना हा।
- ६ हर पुरानी तस्वीर आँसुनि जब डगवनी
- ७ और दुगाघमयी हा चुकी है—हर गाये गीत
- ८ अब भर लिये मातमी धुनो न भर गये हैं।
- ९ हर स्मृति, जा फूलो लनी थी, अब धिनीनी और
- १० निरासंधभरी, गडमगडू अघजल मुदों की बतार
- ११ बन डुका है

(मधुकर गगाधर, सनीचर अगस्त १९६८)

यहाँ गल्ल अपव्यय और सही गद न चुन पान का मवूत यह है कि द्वितीय पक्ति के बाद व्याख्या का जन्म पड गई है। प्रथम दो पक्तियों की अवधारणा में, कवि ने कोई कौशल नहीं दिखाया। व्याख्यात्मक पक्तियाँ (३४५६) में चालू मुहावरों यथावत् अपना निया गया है जस कोई नेताजी भाषण दे रहे हो। दसम पक्ति में अघजल मुदों की बतार में बतार स्पष्ट अवश्य है लेकिन धिनीना 'गडमगडू (निरासंध)' का व्यय ही भर दिखे गये हैं। इनमें 'अघजल मुदों' की बतार में पाठक की गतिव्य हाती हुई बतार का भासा महता है। यदि पाठक या गतिव्य स्वीकृत करने करता। सब कुछ कहना नग जाता है।

गीतर के इनी अक म अलखारायण, हूनीने ग और सलभ श्री राम गिह की रचनाआ म घोड़ी चगुराई अचरय है । लेकिन य कवि भी अपने को बरगते हुए, समते चलाता, कुछ गिना की फिर म सने रहते हैं —

यह कबगाह या समान नहीं है ।
 फिर भी मौत की छाया मेंडराती रहती है ।
 मदी बहती है का । पर तर रहो है ।
 राजकमल पीपरी की लाग ।
 हम घाम काटते हैं पाड़ा हिाहिनाता है ।
 जैसे करता हा मरे दुयक जान का आह्लात
 और मैं हूँ कि अडिपल गंग की तरा रेंकता हूँ ।

अलखारायण की इस अकविता म 'विरोधा को आमन-साधने' रगने की दक्ति का कुछ अंगज तो हाता है लेकिन अनुभूति सपन नहा हो पाती अन्तिम पति सटीक है ।

अलखारायण की "अनागरिकता" (जून-१९६८) म छपी त्रिक 'कविता, के बीच-बीच म कुछ स्थल पुरजगर हैं । लेकिन यहाँ भी 'तिल्ली उठाने' का धातू नुरता ही अधिन है ।

पुस्तको, घटाला और दलाता स मोग प्राप्त कर
 तुम रग-बिरगी चूडियाँ सरी लो ।
 बितरित करत हुए उरह नामा गिरामी नीतिना क बीच
 भाग जाओ जगला म— (त्रिक)

लेकिन कही कही कविता त्रिक गीपक रचना म भी भावने सगत

है —

सतरा उठाया अश्लील हो लेने का

"साहित्यालोचन म विषय की अदलीलता का प्रश्न उठाना असगत है ।"

विलक्षण एक और बात

तुम पाओगे कि वस्तुओ की स्तब्धता और ध्वनियो
 क बीच नहीं है, कोई विरोधाभास । अज्ञात पात के
 अस्तित्व पर गहरा संशय प्रकट करेगा ।

"एक अजनबी, दूसरे अजनबी पर बुरी तरह मरेगा"

(त्रिक)

विगेह कविता के विरुद्ध

आज की मजदूरियों, मुसीबतों और उनके विरुद्ध नाराजी पर अगणित रचनाएँ या रही हैं। लेकिन श्याम परमार जैसे अकवि भी कही-कही कामयाब हो जाते हैं। कामयाबी का एक उदाहरण दृष्टव्य है—

मेरे माथे में किसी का हाथ तैजों से एक पंच कसने लगता है।
घिरे हुए सवाल की कीलें चुभती हैं।

उनके बीच घिरी हुई जगह में तभी कोई चेहरा
शकाओं से भरा टुकें खाली करता है।

मेरा रक्त जमने लगता है।

(दपण—राजकमल—अक)

यहाँ अकवि अपने मन के भीतर उतरता है, परेशानी में क्या होता है इसे टटोलता है और फिर उसे व्यक्त करने के लिये सोचता है कि कैसे कहूँ—यहाँ कवि और अकवि का प्रकृत माग है। एकदम सीधे सीधे गुरु हो जान वाले कवि सनह पर ही शोर करते हुए रह जाते हैं। किन्तु उक्त रचना में श्याम परमार 'सवाला की कीला' (चालू मुहावरा है) तक ही नहीं रुक जाते, बल्कि 'टुकें खाली कर लेते हैं' के बिम्ब से यत्नपूर्वक प्रयत्न करते हैं जो

इसी तरह हल्के और एक गहरे (बिना घुंतेपन से रहित) व्यंग्य के दा उदाहरण ले सकते हैं—

इससे पहले कि वे सविधान को आग लगा कर भून सकें
आओ हम उसके पत्थों पर दही—ब। खाएँ।
इससे पहले कि वे सी सकें, पूरे देश के लिये
एक तिरगा कफन, हम उसका जाधिया बनाएँ।

(नन्द किशोर आचार्य वातायन)
(अगस्त १९६८)

यह हल्का-फुल्का व्यंग्य है कविता नहीं है यो 'गीर्णक' है 'एक कविता'। इसके विपरीत विजय दत्त की 'रूपवर्णना' (गीर्णक रीतिकालीन है) में गम्भीरता है—

अब एक बार मुझे अपना कजा बताना होगा।

जबकि इस बार मैं पुराने टीले की तरह

बाहरी अनुदान से खोदा गया हूँ

और कुछ एग गाबुत चीजों का निबन्ध जान की वजह से

आदमियो का वहम द्रटा है कि म अब सिफ '
 'भडी' रात का डेर नही है, न अवेला साड
 न जतून और न सुनसान द्वीप है यों आत्मरक्षण की
 रसमयता ने मुझे काफी भटवाया है
 सुरगो म (वातायन, अगस्त, १९६८)

विजेन्द्र ने, साठोत्तरी चेतना म हुये इस गुणारमक परिवर्तन को सावधानी से आँका है कि पिछले दशक के, 'टूटे पहिये वाले अभिमयु आरामा मे लोहा दबाये कायर' 'नदी के बेचारे द्वीप' जैसे प्रतीको म व्यक्त होने वाले बीमार लोगो की बूर्जा व्यक्तित्वता से आज का विरोही कविता विसम्बुध मिश्र है। घुटन द्रट रही है और धुआँ छोट रहा है। एडियो रगडने वाल अब घूँसा तान कर सडे हो रहे हैं। लेकिन इस सत्य की पहिचान से, यह कम महत्वपूर्ण नहीं है कि विजेन्द्र अपने विद्रोही कथ्य को कविता बना सके हैं यो अभी भी सन्न की, और भी अधिक सही पहचान आवश्यक है—'साक्षात्' 'रसमयता' जस सन्ने स बचना चाहिये।

साठोत्तरी विद्रोही कविता की एक अय प्रवृत्ति यह है कि कवि सहजता और कौशल का एक साथ बहुत कम निर्वाह कर पात है। विवेका म अब सन्न गमित 'इलियटोय' कविता का जगह, सृज और सरस हान का हल बढ रहा है और फिर भी इस तरह की रचनाओ म सङ्कलता' बनी रहती है। इसे सङ्कल सहजता कह सकते हैं। इन रचनाओ म भाषा और मुहावरा आम बोलचाल का होता है सृजा निहायत अपनापन निय हृय है और कविता प्राय अब छन्दोबद्ध होती है। अबय म जब मन छन्दोबद्धता का एक सवाल उठाया या तो सकोर के पदोरो ने समझा कि कविता का समपन किया जा रहा है। ये जो अस्वाभाविकता का मुगोय मगाय हुये हैं इनमे भी कवि ने सडने की मौलिक सक्ति नहीं है। इनके मन म ओरो से मिश्र होने के लिये साहसी प्रयोग की क्षमता नहीं है। य मात्र रसमयता को आपुनिकता का पर्याय समझत है। लेकिन आपुनिक चेतना सट और पघ दोनों म व्यक्त हो सकती है। विद्रोह पछवद्ध भी होता है, हो सकता है। दर असल हम भयभीत रहने हैं कि हम पर को प्राचीनता का आरोप न समाये विवेका के अनेक कवि इस निष्पत्ता मय म पीडित नही है। ये आपुनिकता को पंगत के रूप म बहम भी मरी करने बर्ननामूल रहते हैं—

विवाह प्रसा हमार दग म स्थितिय और विवाह के विभाग म सवव बरी बापा है। अनिचेन 'हृय बिना प्राति अगम्यव है। लेकिन इन चन्ना के घारणात्मक रूप पर अनिम निवर्तनाय हम तन्न बहना है—

The ache of marriage
 thigh and tongue, beloved,
 are heavy with it,
 it throbs in the teeth
 we look for communion
 and are turned away beloved,
 each and each
 two by two in the ark of
 the ache of it

“विवाद एक दद का मेहराब है जो दो से बनता है”—यह उक्ति कविता की उक्ति है। शब्द चुने हुये हैं लेकिन अकवितापरक हैं। कविता एक साधारण छन्द में बंधी है और स्वच्छन्दता का संकेत है “व्याहृत नियति” या सकट का बोध गहरे उतर कर अनुभव किया गया है। अपनी कीमत पर कवि व्यग्य बहुत कम करते हैं लेकिन कुछ कवि अपनी असमयियों पर भी इस प्रकार बेलाग होकर कह सकते हैं।

She is Sow
 and I a Pig and a poet—Levertov

“विरव शांति पर सपाट कविताय बहुत है लेकिन यह भा तरीका है बात कहने का—”

On a quiet Sunday
 when the Sun is out
 you can drive to
 a village in kent
 which boasts a
 coffee bar with the plastic tables
 a bird in a
 painted cage says
 ‘Ban the bomb ban
 the bomb ban the
 Bomb ban the bomb (Edwin Brock)

‘एक शांत रविवार है, सूरज डूब गया है आप एन गांव जा सकते हैं। जिसे एक पापी घर का गध है। वहाँ तमाम चीजां न एक रंग विरग

पिंजड़े में चिड़िया है जो "बम बनाना, बंद करो," "बंद करो बम बनाना" कहती है।"

।।

यदि कवि स्वयं एक दो बम बनाने की बात कहता या यों कहता 'तरबूजों से बम बनाये जा रहे हैं अब इन पनघटों का क्या होगा?' तो वह प्रभाव नहीं आता जो एक साधारण सी चतुराई से आ गया है। गाव की एक चिड़िया के मुख से बम निपथ सारे दृश्य को कविता में बदल देता है। यही "सबुल सहजता" है। इसके लिये पगम्बरी और अखबारी मुद्रा छोड़नी होगी, अनाप शनाप न बहकर विवरण से, किसी एक को होशियारी से चुनना होगा। बिजलीघर से लेकर सारे खम्भों और तारों का वणन आवश्यक नहीं, बटन या स्विच की खोज से ही जसे सम्पूर्ण स्थिति आलोकित हो उठती है उसी की तरह पक्षी की पुकार से विश्व युद्ध के विनाश की फिल्म पाठक के मन में घुलन लगती है, रोल पर रोल देखते चले जाइये।

यह कविता एडविन ग्रुक की है जो एक अमरीकी कवि हैं। पग्वुइन माइन-पायटस एंड्रीज के सग्रहा में बीट-कवि भी हैं, पर उनके शोर शराबे बलाहीनता और मुद्राओं से भिन्न स्वतंत्र आधुनिक कवि इस सत्रमण युग को खूब समझते हैं। और जो इस बोध को गल उगार चुका है, उस 'आधुनिक' मानने में कोई बाधा नहीं होनी चाहिये। अब यह क्यों आवश्यक है कि "श्रान्ति और सशान्ति बोध" को एक ही तरह से सम व्यक्त कर? विद्रोही सहज सभी हो सकता है जब प्रकृति से घणा उसका पार पोर में समा गई हो। तब उसकी मुस्कुराहट, उसका लहजा "जहर बुझा हो जाता है। जहर को देखकर चीखना और मुंह नोचना या सिर्फ चिड़ना या चिपाना या स्थापना करना या फिर कुछ न कर सकने पर सिर्फ घुटना या नाटकीय होना या मात्र दार्शनिक होना समाशा है असली त्वेष नहीं।

"विद्रोही-पीढी (केनिनीप्रसाद चौरसिया) से लेकर अकविता तक और अकविता से लेकर अनागरिक और श्मशानी पीढी तक हमारी कविता उपलेपन और अनाडापन से प्रस्त है। इसका अर्थ यह हरगिज नहीं हो सकता कि इस सम्पूर्ण प्रयत्न में कोई उपलब्धि नहीं हुई है। प्रश्न सिर्फ यह है कि असन्तोष और विद्रोह की यह बाणी गले से निकल रही है या कलेजे से? दूसरा प्रश्न यह है कि क्या उगाल और उवाल कविता है? कविता के लिये कुछ और सीत्नियाँ नीचे उतर कर, कथ्य का आंतरिकीकरण करना पड़ता है। भरा मत यह है कि बहुत सी रचनाओं में यह आंतरिकीकरण (इण्टरनलाइजेशन) नहीं हो पाया है।

क्या इस उथलेपन और अनाडापन का कारण मात्र कवि प्रतिभा का अभाव है ? इस देश में प्रतिभा का अभाव नहीं है। अभाव है, प्रस्तुत सवट को गहराई से महसूस ने का। साथ ही हिंदी का कवि इस सवट का कारण क्या है ? इसे बहुत मोटे रूप में जानता है, उसका सवट 'चित्तनशील' नहीं है। अतः विद्रोह स्वयं कविता के विरुद्ध होने लगता है।

कविता वमन नहीं है, कुत्सा नहीं है, न वह मात्र तीखे आक्रोश की ललकार है। अब कवियों से कला का आग्रह करना चाहिए और लघु पत्रिकाओं के सम्पादकों को मात्र मानसिक स्थिति या अनुभूति की नवीनता ही नहीं देखनी चाहिए अपितु 'अदायगी' पर भी गौर करना चाहिए।

मैंने समकालीन अभिनव आन्दोलनों के 'स्वरथ कथ्य' की बराबर प्रशंसा की है और उसके लिए मुझे लाक्षित भी होना पड़ा है। श्री विमल वर्मा ने, सनीचर, (१९६६), के एक अंक में, मेरे द्वारा श्मशानी पीढी के समथन को पानी पी पी कर कोमा है, लेखिन 'सम्बोधन' (काकरोली, राजस्थान) और विमल वर्मा (कलकत्ता) तथा सनीचर, (कलकत्ता) में प्रकाशित मेरी टिप्पणियों को भी विमल वर्मा ने गौर से नहीं पढ़ा। मैंने कही भी श्मशानी पीढी की "गद्गो" का समथन नहीं किया है और इस विरोध के परिणाम स्वरूप मुझे म आया है कि अब कविता को इस कु 'जडापन' से बचाने का प्रयत्न किया जायगा। यह शुभ समाचार है।

हिंदी में वासीपन को ताडन के लिए 'नयी कविता' के विरुद्ध जो अभिगम काव्य के आन्दोलन चल रहे हैं उनमें भी 'कथ्य' के परिवर्तन की पुकार है और बदल हुए कथ्य के लिए भाषा को भी बदलना पड़ता है लेखिन विद्रोही कथ्य होने से ही कविता, कविता नहीं बन जाती कथ्य और रूप की सगति खोजनी पड़ती है और इसी बिन्दु पर समकालीन कविता को सावधानी बरतने की जरूरत है।

"आत्महत्या के विरुद्ध (रघुवीर सहाय) माया दण्ड (श्री वात वर्मा) जैसे जमे हुए कवियों के सग्रहों में भी, 'असवारीपन' बहुत अधिक है इसलिए यह नहीं कहा जा सकता कि किंगोर कवि ही रूप सम्बन्धी असावधानी दिखाते हैं। आंतरिक समय और कुशलता के बिना स्वस्थ कथ्य भी, यतव्य होकर ही रह जाता है—आगा है तत्त्व और रूप की इस असगति पर ध्यान दिया जायगा।

पुराकथा और प्रतीक

पुराकथा (माइयालॉजी) में आदिम मानव की इच्छापूर्ति (विशुद्ध फिलमट) व्यक्त होती है, उसमें प्रकृति के ऊपर कल्पित विजय की कामना छिपी रहती है जो प्रायः जादू क्रियाओं का रूप धारण करती है, उसमें पूज्य की इतिहास बीज रूप में सुरक्षित रहता है और इनके साथ ही-आदिम मनुष्य की सृजनारम्भ कल्पना शक्ति का स्वतंत्र चमत्कार भी दिखाई पड़ता है। इस प्रकार पुराकथाओं में प्रारम्भिक मानवचेतना के विभिन्न स्तर- विभिन्न इच्छाएँ, भावनाएँ और स्वप्न (अवचेतन) अभिव्यक्त पाते हैं।

इस देश के वेदों—ब्राह्मणों, आरण्यकों, पुराणों और महाकाव्यों में पुराकथाओं के रूप मिलते हैं। विकास की दृष्टि से इस आकर्षक और रहस्यमय पुराकथा के दो सोपान मान जा सकते हैं। इसका प्रारम्भिक सापान पुराणों और महाकाव्यों से पूर्व का है और द्वितीय रूप पुराण महाकाव्यकालान्त है। पुराण जिस रूप में प्राप्त है उस रूप में प्राचीनतर पुराकथाओं की, विभिन्न सम्प्रदायों के साथको पड़ता न मनमाने रूप दिया है। महाभारत में भी यही प्रक्रिया दिखाई पड़ती है किन्तु जसा कि पुराणों का कथन है उनमें वर्णित पुराकथाओं के बीज किसी न किसी रूप में—वदिक साहित्य में मिल जाते हैं तभी यह कहा गया है कि पुराण वेद की ही कथात्मक व्याख्या करते हैं अथवा आज के शब्दों में पुराण उपन्यासात्मक वेद हैं।

इस देश की सांस्कृतिक निरंतरता का एक अद्भुत रूप पुराकथाओं में सुरक्षित है।

जिस प्रकार वेदों की ऐतिहासिक कमकाण्डपरक, दार्शनिक मनोवैज्ञानिक और प्राकृतिक व्याख्या होती थी उसी तरह पुराकथाओं की व्याख्याओं का प्रचलन था। सम्पूर्ण भारतीय साहित्य इन पुराकथाओं पर ही आधारित है, वाल्मीकि रामायण और महाभारत में दो प्रमुख पुराकथाओं का ही उपयोग किया गया है और उनसे अनेकानेक या विविधायामी कायसौत्रों की सृष्टि हुई है यथा, महाभारत इतिहास भी है और मानवजीवन की 'निन्दय निर्गमकता' का प्रतीक भी वह घमण्डाल भी है और साथ ही कर्त्तव्य शास्त्र भी।

महत्त वाक्या, नाटको, कथाओं में पुराणों का ही प्रयोग हुआ है और मानव जीवन में साधारणीकृत सांख्यिक मानव की जाति के अवतरित हुई हैं और उसके साथ ही अनेक अपरिभाष्य स्थितियाँ अनुभवों और सत्तों की जो प्रतीकात्मकता उत्पन्न हो गई है, उसका कारण पुराणों का उपयोग है।

पुराणों का सवदा प्रतीकात्मक होती है क्योंकि उच्च मनुष्य के विवेक-पूरक, जागरूक बौद्धिक चेतन के अतिरिक्त उसके अविवेकी, असंगत अवचेतन को स्पष्ट किया जाता है। पुराणों की किसी सत्य को बुद्धिगम्य बनाने का भी प्रयत्न करती है किन्तु वह सवदा संजन क्रिया की दृष्टि से मनुष्य की भीतरी गुणों से गुजरती है। वह चेतना के पाताललोक से राह बनाती है वहाँ बनने वाले रूपों को, बौद्धिक अनुशासन की चिंता बिना, उसी रूप में प्रस्तुत करती है जिस रूप में वे प्रतीत होते हैं या वहाँ उभरते हैं। इस 'रहस्य मयता' के कारण ही वे 'रूप' जागरूक होकर विचार करने पर किन्हीं सत्तों या भावों के प्रतीक लगने लगते हैं और वाक्य पुराणों के प्रयोग द्वारा रचित 'रहस्य' की तरह अनेक प्रकार की किरणों या सुभावों का अक्षय काय बन जाता है।

इसलिये रामकथा मानवकरण का प्रतीक है महाभारत सषप और पराक्रम का अस्पष्टता का। अभिमान गावुतल नारी पुरुष के सम्बन्धों की निविडता का प्रतीक है तो 'गणुपाल वध' साहस और दृढता का। तादन्तरी और वासवता रोमांस का प्रतीक है तो कुमारमन्भव उत्तरदायी प्रेमी का। नपथीय यन्ति अस्पष्ट मन (नल) का प्रतीक है तो रामचरित मानस मनोरथ का।

आधुनिक युग में कामायनी में नानाधकता पुराणों का कारण उत्पन्न हुई है और कामायनी, अधायुग वनुप्रिया एक कठ विषयामी आदि साहित्य में सध्य का प्रमाण है कि पुराणों द्वारा समसामयिक सवेदनाओं समस्याओं और उलझनों को हपायित किया जा सकता है बल्कि पुराणों द्वारा ही सत्तापूर्वक यह काय किया जा सकता है।

पुराणों का एक अन्य पक्ष है जो सृजन की प्रेषणीयता से जुड़ा हुआ है और जिस पर बहुत कम विचार किया गया है। मूलतः यह प्रान सांस्कृतिक प्रान है। उदाहरण के लिये भारत में पुराणों की कथाएँ बहुत प्रचलित हैं। साधारण भक्ति बहुत ही प्रेरणा देती कथाएँ स पाता है। इनका पान और पटनापत्र केवल आदेश रूप में ही नहीं आता बल्कि वे सत्तों

के साधी बन जाते हैं और स्वयं-प्र रूप में भी वे मानव मन को अपने रहस्यमय सत्यों में उलझाये रहते हैं, उन पुराणकथाओं का माध्यम अपनाते ही साहित्य साधारण व्यक्ति के अवचेदन-चतन का ह्यराही हो जाता है और ऐसक को अपना मन्तव्य प्रेषित करने में सुविधा हो जाती है अतः जो देश पुराणकथाओं की दृष्टि से जितना ही अधिक समृद्ध है, वह उतने ही उच्चकोटि के और साध ही उतने ही संप्रेषणयुक्त साहित्य की सृष्टि कर सकता है।

इतिहासकथा भी साहित्य में प्रतीक बन सकती है यथा शैक्सपियर का 'जूलियस सीज़र' अथवा वेदावतनात वर्मा का—'भाँसी की रानी' नामक उपन्यास क्योंकि साहित्य में विशिष्ट सामान्य बन जाता है किन्तु पुराणकथाओं में बाल की प्राचीनता में, पूर्वस्मृतियों के जुड़े रहने से, कल्पना के मुक्त प्रवाह का अथवा विगतकाल की भ्रंशर से जिस 'रहस्यमयता' की सृष्टि होती है, वह इतिहासकथा द्वारा सम्भव नहीं है। यह स्मरणीय है कि यह पुराणकथाओं की रहस्यमयता 'रहस्यवाद' नहीं है। यहाँ रहस्यमयता का अर्थ है एक निश्चित, स्पष्ट स्थिति से अधिक सन्नतात्मकता को उत्पादक स्थितियों की सृष्टि।

सभी पुराणकथाएँ एक जमी प्रतीक तक नहीं होती। अतिपरिचित' हानों से पुराणकथाओं की सांकेतिकता कम होने लगती है। कुछ कथाएँ ऐसी होती हैं जिनका एक प्रसिद्ध अभिप्राय प्रचलित हो जाता है जैसे 'रामकथा' का। ऐसी कथाओं की भी पुनः व्याख्या द्वारा समसामयिकता की अभिव्यक्ति हो सकती है यथा 'सशय की एक रात' (नरेश मेहता) में। किन्तु युगप्रवृत्त क रचनाओं के लिये प्रायः ऐसक कम प्रचलित पुराणकथाओं का अनुसंधान करते हैं, जैसे 'कामायनी' में प्रसादजी ने किया है।

समसामयिक युग के लिए यम यमी पृथु यथाति विद्वामित्र, जसी कथाएँ अधिक उपयोगी हो सकती हैं और 'महाभारत' तो 'अथायुग' के बाद भी, यथाप्रतीक है। महाभारत का विषय में जो यह कहा गया है कि जो महाभारत में नहीं है वह कहीं नहीं है—वह एक बहुत बड़ा मनोवैज्ञानिक सत्य है।

आज की स्थिति यथाति और विद्वामित्र की मिथित स्थिति है। क्या इन कथाओं के सृष्टा यह कल्पना कर सकते थे कि वे कामधेनुमयी अथाय-उपमार्गपरक कथाओं की सृष्टि कर रहे हैं। वस्तुतः पुराणकथाओं की नित्य नूतनता का रहस्य यह है कि मानवमन जब एक जसी (एक नहीं) स्थितियों से गुजरता है तब पूर्व स्थिति की स्मृतियाँ, उसकी समस्याओं और भावनाओं

के लिये एक क्षेत्र प्रस्तुत कर देती हैं, जहाँ वह पूवपात्रों और घटनाओं के द्वारा अपने मन की टटोलता है और प्रायः अपनी उलझनों से गुजरते हुए पुराणिया का क्षेत्र उसे समाधानों का सकेत दे जाता है। इसलिये पुराणियाएँ पुरानी भाषा में 'कामधेनु' कहलाती हैं। इसी दृष्टि से बीसवीं सदी के तकनीकी दृष्टि से विकसित किन्तु मनुष्यता की दृष्टि से अभी भी अविकसित नवीन सभ्यता की सन्नति को प्रस्तुत करने के लिये पुराणियाओं का उपयोग प्रचलित है।

वज्रिल का, 'एनीड', दान्ते की डिवायन कामेडी, शेली का, 'प्राचीन पियस', अनवाउण्ड' निराला की राम की शक्तिपूजा प्रसाद की 'कामायनी', भारती का 'अघायुग', जमी कृतियों में, प्रारम्भ से अतः तकमानवीय-चेतना की निरंतरता और विकास की दुदमनीयता प्रकट होती है, लगता है कि हम उन्हीं 'आत्मशिल्पियों से जुड़े हुये हैं, जिन्होंने हिमालय के शृंगों को देखकर शिव की कल्पना की थी, जिन्होंने शीतल पर्वत की गुफा को देखकर सोचा था कि यह परशुराम के परशु का चमत्कार था, जिन्होंने नीले आकाश को 'दिग्म्बर रत्न' का बिम्ब दिया था और प्रकृति के बदलते मन और विराट शक्ति को देखकर पावती' की मानसिक रचना की थी, जिन्हें वह पूजकर आत्मविश्वास प्राप्त करता था और साथ ही साहित्य में उन्हें वर्णित कर अपनी चेतना के लिये पाथेय जुटाता था।

घटनाओं में पुनरावृत्ति अवश्य होती है भले ही उनमें मात्रा और गुण की दृष्टि से अंतर हो—उदाहरण के लिये 'प्रलय' की आगवा पुगनी है सवनाग का भय कीर्ती जीवन की एक वास्तविक आगवा थी। आज वह सवनाग नवीन रूप में उपस्थित है अतः प्रलय में सम्बन्धित कथा की ओर हमारा मन भागता है। मध्ययुग में 'टापर' की ओर रुझान बढ़ना स्वाभाविक है। अतः टी० एस० इलियट के शब्दों में 'विगत की-वस्तु गन्ता' (प्रजटनस आफ पास्ट) का बोध उन कवियों को अवश्य होता है जो काव्य या साहित्य की रचना पच्चीस वष के बाद भी करते रहना चाहते हैं। अतः पुराणियाओं के प्रयोग का काय पच्चीस वष के बाद भी करते रहना चाहते हैं। अतः जा परम्परा के नाम पर, गुणमामयिक घटना के भीतर पटी हुई पुराणियाओं का बहिष्कार करना चाहते हैं। य मजन के मूल रत्न को ही बाट देना चाहते हैं।

कल्पनाहीन व्यक्ति पुरावथाओं व सामयिक प्रतीकत्व को नहीं पकड़ पाता। अभी-वभी महज प्रतिप्रियावश वह पुरावथाओं की समृद्धि से दामन छुड़ाता है और बवल आत्मबचन पर ही जीवित रहना चाहता है। प्रतीकात्मकता से ऊपर साहित्य में स्पष्ट बचन के दौर आते ही हैं। आज भी सभी साहित्यकार पुरावथा का प्रयोग नहीं करते और वे सफल भी होते हैं किन्तु स्थायी नवीनता की मष्टि व लिये पुरावथा भी एक महत्वपूर्ण माध्यम है इससे इंकार नहीं किया जा सकता। भारतीय समृद्ध पुरावथाएँ लेखकों का अपन पास इसलिये भी बुलाती हैं क्योंकि किसी भी समस्या के ह्रायन के लिये यहाँ पुरावथाएँ विद्यमान हैं। स्वर्गीय डा० केशिनीप्रसाद चौरसिया ने मुझे 'सीता की आत्महत्या' के 'मिथ' के विषय में कई पत्र लिखे थे। ये पत्र नवीन लेखक की सजनाबुद्धता के श्रेष्ठ परिचायक हैं।

आत्महत्या की धारणा कायरता पूर्ण है या वीरतापूर्ण, वह पाप है या पुण्य इसे लेकर बहुत सोचा गया है। नारी-पुरुष के प्राकृतिक, सामाजिक और मनोवैज्ञानिक सम्बन्धों और उस सन्दर्भ में आत्महत्या की उल्लेख के लिये 'सीता की आत्महत्या' की पुरावथा बहुत सन्केतमयी लगती है अतः डा० चौरसिया उस पर काय लिखना चाहते थे पर वह गामद पूरा नहीं कर सके। उनके मन में ऐतिहासिक प्रश्न भी उठते थे क्या सीता ने 'आत्महत्या' की थी? क्या राम ने सीता को उससे लिये विवग कर दिया था अथवा प्रतीकात्मकता को उभार कर कहे 'क्या प्रत्येक पुरुष नारी की आत्महत्या के लिये ही विवग करता है अथवा नारी पुरुष का एक भ्रम से गुजार कर फिर उसे अपने विषय में सदेहप्रस्त करके तृप्ताती है? राम का 'एवपत्नीव्रत' क्या एक गलत नियम नहीं था? इस तरह के अनब सवाल को प्रस्तुत करने और इस तरह आज की 'नतिक सन्नाति' को भसकाने के लिये "सीता की आत्महत्या" की पुरावथा एक सगत् माध्यम है और चूँकि "सामूहिक अद्वैतन" में सीता अवस्थित है अतः इस प्रकार का सन्नातिबोध सहज ही प्रेषणीय हो सकता है। इस तरह मानव मन की दृष्टि से—भूतकाल या परम्परा या नवीनता एक ही घातु के विभिन्न रूप हैं—भूत वतमान की भट्टी में गलकर नवीन बन जाता है और उसमें नवीन युग व नये प्रतीक की क्षमता आ जाती है।

क्या प्रत्येक भौतिक कल्पना में प्रतीकत्व आ जाता है? यह एक आधारभूत प्रश्न है। वस्तुतः भौतिक आवश्यकताओं के दबाव से स्वच्छन्दता की सृष्टि होती है जो बाद में भौतिक स्वतन्त्रता में परिणत होती है, यह

यम प्राचीन युगो म स्पष्ट दखा जा सकता है। ग्रीक देवताओ और भारतीय देवताओ की सृष्टि आदमी न अपनी मूर्ति को प्रतिबिम्बित या प्रक्षिप्त करके ही की है। कालांतर मे बुद्धि द्वारा उनका प्रतीकत्व विश्लेषित होने लगता है, जब मनुष्य अत सधप का घोर घीरे साक्षात्कार करने लगता है। साहित्य मे यह अत सधप ही व्यक्त हाता है अत जादू की क्रियाएँ, देवताओं के वाय और रूप आदि प्रतीकात्मक रूप पाने लगते हैं। इस दृष्टि से पुराकथाओ की प्रतीको म परिणति का प्रवाह चलता रहता है। क्योकि चंद्र, शुक्र, मंगल आदि ग्रहो की त्रिजय हम बुद्धि द्वारा कर रहे हैं, केवल कल्पना द्वारा नही जसाकि 'पुराकथा म होता है, अत 'ग्रहविजय के पश्चात् नवीनतम मानव सभ्यताओ मे भी (यदि तृतीय विश्वयुद्ध न हुआ तो) पुराकथाओ से नित्य नये प्रतीका का दाहन प्रचलित रहगा क्योकि मानवमन की सकुलता बाह्य व्यवस्था की सकुलता के साथ बढती ही जायगी और यदि मनुष्य "सकुल सहजता का विकाम कर भी गेगा तो भी पुराकथाओ मे 'सकुलसहज प्रतीको' का भी अभाव नही है और फिर भी पुराकथाएँ अनवूझ, अद्भुत और नवीन बोधो का माध्यम बनी रहेंगी।

पुराकथाएँ छायाओ की तरह होती हैं जो नये प्रकाश मे उगे सवाला व शताना से जूमती है और वे कभी हमारा साथ नही छोडती ॥

राष्ट्रभाषा का प्रश्न—खतरे

दो विदेशी बातें कर रहे थे। हिन्दी के लिये आंदोलन चल रहा था, हिन्दी के विरुद्ध आंदोलन चल रहा था—“यह हिन्दुस्तानी चरित्र है जो परायणों को सह लेता है लेकिन अपने को नहीं सह पाता।”

“यह अति सरलीकृत, सामायीकरण है”—दूसरा कुछ कुछ बरबोला।

प्रथम ने कहा—सबूत यह है कि तमिल और बंगाल में एक तबका अंगरेजी को सीखना पसन्द करेगा, हिन्दी को नहीं, क्योंकि हिन्दी अपनों की है, अंगरेजी परायणों की भाषा अतः एक विशिष्ट सस्कृति भी तो साध लाती है। हिन्दी को अपनाने से तमिल और बंगाल में भारतीयता के प्रति निकटता का बोध होगा। अंगरेजी अपनाने से दोगली सस्कृति बराबर बनी रहेगी। हाँ, राष्ट्रभाषा हिन्दी होने पर किसी भी विदेशी भाषा और उससे सन्निविष्ट सस्कृति का अध्ययन और समीकरण स्वच्छया होगा अतः भारत 'सांस्कृतिक दोगलेपन' से बच सकेगा—भारतीय व्यक्ति में उसकी रीढ़ अपनी होगी।

किन्तु हिन्दी विरोधी मूलतः स्वार्थों के लिये सघप का एक रूप है अतः नेताओं के सम्मुख प्रश्न अब यह नहीं है कि हिन्दी राज्यभाषा या शृंखलाभाषा हो या कोई अन्य भाषा—यह तो निश्चित हो गया कि हिन्दी ही शृंखला भाषा होगी लेकिन हिन्दी की इस रूप में सध रचीरुति के लिये 'स्वार्थों में सतुलन' करना होगा। हिन्दी से किसी प्रान्त के तदर्थों की नीकरियों पर बुरा असर न पड़े, किसी अचल परसरे का अनुचित प्रभाव न बढ़ जाये, आदि आदि।

यदि एक दल होता, निरकुण गामन होता यदि कायस गामन में दुल्मुल्यकीनी न हाती तो भाषावार राज्य बनाते समय ही यह समस्या हमेशा के लिये सुलभ जाती किन्तु 'यदि हटाकर अब तो यथाय का सामना करना है। फिलहाल यह भी सम्भव नहीं कि प्रतिश्रियावाणी यूजर्वा सरकारों की जगह प्रातिवारी दल गामन का अधिनार पा जाण। और यह भी क्या

अनिवार्य ही है कि शान्तिकारी गाम्ना में भाषावाद का समाधान सीधा और सरल हो सकेगा ? अब तो गाँठ पड़ गई है रस्सी भीग चुकी है ।

चाहे युक्तियुक्त हो या अनुपयुक्त या जनद्रोह, असत्यत यह है कि जनतंत्र में जो जनता की भावनाओं को भटका लेता है वह अनुचित निणय भी करा लेता है तथा “प्रबुद्ध जनमत” की सतत जागरूकता अनिवार्य होती है । भाषावाद एक भूतावेग के रूप में बढ़ रहा है, घट गया है और देश का अस्तित्व ही सतरे में है । व लोग भाले हैं जो यह कहते हैं कि हिन्दी विरोध मात्र कुछ राजनीतियों का भटकाव है ।^१

स्थिति यह है कि कोई समूह अपने स्वार्थों को नहीं छोड़ना चाहता । उप्रवाणी तबके जानते हैं कि देश की एकता का सखित करण के विन्दु तक बढ़कर दिखा दा तो ‘एकतावादी केन्द्रीय शासन’ तुरन्त अधिकाधिक माँगें स्वीकार कर लेगा और उस क्षण उदारता से यह कह देंगे कि यदि हिन्दी न घोषी जाये तो हम भारतवर्ष ब अग बन रहेंगे ।

राजनीति में आज भी भावुकता ही निर्णायक तत्व है और भाषा के प्रति समूहों का एक रागात्मक सम्बन्ध हाता है, जहाँ विवेक अपमानजनक लगन लगता है । इस स्थिति से व “हिन्दी वाले” बाकिफ हैं जो हिन्दी इतर प्रदर्शो में काम कर रहे हैं । अगरेजी प्रधान वग का प्रभाव तो स्वीकार्य है, परन्तु “हिन्दी वालों” के प्रभाव से ता मौन अच्छी कुछ इस तरह की मनोवृत्ति बनती जा रही है ।

नहर्जी व आन्धासन कानून बन जाने के पश्चात् हिन्दी के लिये मध्य और भी दूरगामी और दुधर हो जायगा, लकिन किसी शान्तिकारी विकल्प के लिए हम स्वयं प्रस्तुत नहीं हैं ।

किसी भी मूल्य पर रायाधिकार रक्षने के महत्वाकांक्षी केन्द्रीय सरकार के सदस्य पुन पुन तब तक समझौते करेंगे जब तक भाषा का समाधान ‘अमाध्य’ न हा जाये क्योंकि देश से अधिक उन्हें अपने अस्तित्व की चिन्ता हो गई है ।

ऐसी स्थिति में सरकार के विरोध के साथ साथ, सभी भारतीय भाषावादी व विवेकगोल गूढ़ा ना गदभाव प्राप्त करना है और एक प्रबल जनमत तयार करना है कि अगल चुनाव में यह त हा जाय कि हिन्दी को राष्ट्रभाषा बनाना है या नहीं । यों अभी तो सय हिन्दी प्रश्ना में ही विधि,

१ डॉ. अ. नमिषिताहू में भाषाई भावुकता—आरिणपूदि, पमपुन १५ अक्टूबर, स. १९६७ ।

शासन, तकनीकी ज्ञान आदि क्षेत्रों में अंगरेजी का साम्राज्य है। और भारतीय भाषाओं की शिक्षा माध्यम स्तर की जा बागजी घायला हुई है, उस विरव विद्यालयों के उस तबके पर छोड़ दिया गया है जो अंगरेज परस्त था, और अब भी अंगरेजी परस्त हैं। यही तबका, उच्च नौकरगारी से साठ गाँठ कर भारतीय भाषाओं की पीठ में धुरा भौकता आया है और यह गिरोह पुन भारतीय भाषाओं को सहज ही माध्यम नहीं बनने देगा। पग पग पर बुद्ध करना होगा अथवा भाषण हिंदी में दिये जाएँगे और पढ़ाई अंगरेजी में चलेगी, यानी हिन्दी “औपचारिक” भाषा के रूप में ही इन गिरोहों में स्वीकृत होगी।

जन सघन छात्र आन्दोलन तीव्रतर हो रहे हैं। इस सन्दर्भ में कुछ विद्वानों पर विचार करना होगा

प्रथम विदेशी भाषाओं से हिन्दी तथा अन्य भाषाओं में अनुवाद काय विस्तृत पमाने पर धुल होना चाहिए। एक “अनुवाद मंत्रालय” होना चाहिए जो शिक्षा विभागों के अंतर्गत काम करे अथवा विश्वविद्यालयों कॉलेजों को एक विराट अनुवाद योजना के अंतर्गत काम वांट लिया जाये। अनुवाद के बिना देश कूपमण्डक हो जायगा क्योंकि अभी तक हम अंगरेजी के माध्यम से विदेशी प्रगति से परिचित होते थे, नई पीढ़ी में अधिकांश को यह सुविधा नहीं होगी। केवल १८ करोड़ रुपये से तो पाठ्य पुस्तकों का भी अनुवाद नहीं कराया जा सकेगा, जिसकी व्यवस्था केन्द्रीय शिक्षा विभाग ने की है।

दूसरा काय जो अविलम्ब होना चाहिए, वह यह कि विश्वविद्यालयों में सभी प्रमुख भारतीय भाषाओं के शिक्षण का प्रवर्ध हो—हिन्दी के अतिरिक्त कम से कम एक भारतीय भाषा की अनिवार्यता उच्चपदों के लिये अवश्य होनी चाहिए तभी हिन्दी इतर प्रांतों में हिन्दी की स्वीकृति मिल सकेगी और यह मायता बन सकेगी कि ‘हिन्दी बाल’ भी तमिल जसी भाषाओं को अपनी भाषा मानते हैं। इस कहा तो गया है पर हम बत हम तथ्य को न केवल रेखांकित करना आवश्यक है बल्कि इस अमल में लाना होगा। हिन्दी प्रदत्ता में ‘त्रिभाषा फामूला’ असफल इमलिये हुआ कि उम लागू नहीं किया गया, इससे हिन्दी इतर प्रांतों में हिन्दी प्रदत्त के प्रति आगवाएँ पनपती हैं जो एकता के निय सत्तरनाक हो सकती हैं।

और अन्त में स्वयं हिन्दी प्रगति में भा जन-बोनिया का उचित सम्मान और सरक्षण मिलना चाहिए। उद्ग का रायभाषा बनाना सा अवगानिक है

किन्तु उम मुविघाएँ मिलनी चाहिए । इसी तरह अवधी, ब्रजभाषा, मारवाडी हाडौती, मेवाती आदि अनक समृद्ध बोलियों और उप भाषाओं की समृद्धि से हिन्दी का हित ही होगा । अथवा मैं यह लिख चुका हूँ कि किस प्रकार कुमाऊँनी, राजस्थानी (मारवाडी हाडौती, मवाती आदि सभी) प्रदेशों में खड़ीबोली हिन्दी का आशका की दृष्टि से दखा जा रहा है कि कहीं हिन्दी अगरेजों की तरह स्थानीय भाषा के प्रति उपक्षेपरक दृष्टि न अपना ले । इस अनतात्रिक मनोवृत्ति का आदर तथा दूरदर्शिता न समझ कर, डा० राम गोपाल गर्मा 'दिनेश' न 'साहित्य-परिचय' (आगरा) में मरी भाषा के पीछे राजनतिक कारणों का अनुमान किया था । परन्तु राजनतिक दृष्टि से भी यह खतरा है कि बालिया और उपभाषाओं की समृद्धि हो अथवा उनमें प्यार करने वाले उम भाषा से घणा करेंगे ही, जिसे आप 'प्यार' करते हैं । यह सच है कि राजस्थानी पूरे राजस्थान में स्वीकृत कोई एक भाषा नहा है, वह "मारवाडी उपभाषा" कहला सकती है लकिन मैं तो मारवाडा हाडौती बूँडाडी, मवाती आदि सभी की समृद्धि की बात करता हूँ । कराडों लोग जिस बोली में बात करते हा भावनाएँ प्रकट करते हा उममें यदि आज गद्य नहा है ता क "जनमकल्प" से गद्य भी लिखा जा सकता है और वह वाली शिक्षा का माध्यम बन सकती है । यही नहीं, बोलियों के आधार पर गमित प्रयोग की माँग अभी समाप्त नहीं हुई है, अतः गानन और शिक्षा के माध्यम आदि क लिय यदि हिन्दी को स्थायी स्वीकृति मिलानी है तो यही उचित है कि उस प्रदेश का बोली और उपभाषा की स्थिति उपक्षणीय न हो ।

हिन्दी के उज्ज्वल भविष्य का कोई राक नहा सकता कयाकि काटि काटि जनो क कण्ठो से लेगनिया से हिन्दी प्रकट हो रही है । कोटि-कोटि जन हिन्दी तथा अथ भारतीय भाषाओं द्वारा ही अपनी 'जुवान' पा सकते हैं, मौलिक चिंतन और सजन कर सकते हैं इमानिय हम हिन्दी और अथ भारतीय भाषाओं के समथक हैं इसनिय नहीं कि हम पक्षपाती या टुराप्रही हैं या हमारे ममूदे देश और जनता के हित क प्रतिरून हैं ।

राष्ट्रभाषा के निये व्यापक मधय क क्षणों में इन गतगें और सम्भावनाओं पर एक माय विचार होना चाहिए ।

हिन्दी प्रदेश और केंकड़

हिन्दी प्रदेश में इधर केंकड़ा का जोर बहुत बढ़ा है। सुना है कि अगर आप केंकड़ों को किसी घेरे में बंद कर दें और अगर उनमें कोई निक्लने कोशिश करता दूसरे उसकी टांग खींच कर नीच कर लेंगे। नतीजा यह कि अधिकतर उस घेरे में बाहर नहीं, भीतर ही रह जाते हैं और इधर उधर न देखकर सिर्फ अपने पिण्ड में ही ब्रह्माण्ड देखते हैं। अपवादों पर यह नियम आरोपित नहीं किया जा रहा लेकिन एन बहुत स्पष्ट रुआन इधर यही है, इसलिये यह लिखना जरूरी है।

ऐसा क्यों है ? इसका एक बड़ा सबब है 'अपनी कीमत' बढ़ाने के लिये रचना से अधिक विज्ञापन की कोशिश। इसके लिए ही सम्पादकों और लेखकों, लखकों और लेखकों, लेखकों और आलोचकों में 'सतियाव' चल रहा है। जब जब लेखक का अवमान दोष सन्तुचित होता है चेतना अपने में ही सिमित होने लगती है तब तब ऐसा ही होता है। दूसरा सबब है हिन्दी प्रदेश में समष्टिमूलक चेतना का पिछड़ापन तथा उसके परिणाम स्वरूप पूंजीवादी सामंतवादी मनोवृत्तियों का दबाव। यह दबाव प्रायः अचेत रूप से ही होता है जो लेखकों में स्वस्थ प्रतिस्पर्धा की जगह, उनमें 'कड़वापन' की प्रवृत्ति को बढ़ावा देता है। बाहर बाजार व्यापार उद्योग और प्रतिष्ठानों की प्रतियोगिता का प्रतिबिम्ब लेखकों में व्यक्त हो रहा है और इस तरह की प्रतियोगिता जिस तरह सेठियों जमींदारों नेताओं और चौधरियों को सिर्फ "आत्मकेन्द्रित" कर देती है, यानी उन्हें अपनी प्रतिष्ठा, अपने परिवार, जाति या वंश की प्रतिष्ठा तक ही सीमित कर देती है ठीक इसी तरह लेखकों में शक्ति सम्पन्न, धनसम्पन्न, प्रतिष्ठा सम्पन्न और अब पत्रसम्पन्न" (सम्पादक बनने की होड़) की 'गलाकाटक' प्रतियोगिता चल रही है। यह कई छद्म रूप धारण करती है। मिसाल के लिए कुछ इस तरह के उपाय चलाये जा रहे हैं—

(१) जिस गिराना हो, उसे 'पुराना' घोषित कर दो। इसके लिए रात दिन मित्राभ प्रचार करो, सम्पादकों को पत्र लिखो और जो न मान, उसे भी 'पुराना' घोषित कर दो।

(२) यदि रचना की चर्चा नहीं होती तो आचलिक आन्दोलन खड़ा करो, जो प्रात, जिला, तहसील गाँव, जाति, धर्म आदि के आधार पर हो सकता है।

(३) जो आलोचक आपकी चर्चा करे, उसकी आप चर्चा करिये उसे उद्घाटन, भाषण, परिसवाद आदि के लिए बुलाओ, जो ऐसा न करे, उसका हक्का पानी बंद। अगर फिर भी उसको पूछा जाए तो उसके श्रोताओं में बुरा मूह बनाकर बठो। हर अकलमन्त्री की बात पर इस तरह हसो जैसे वह सिड़ी और सड़ा हुआ है।

(४) अपनी अपनी अलग पत्रिका निकालो और उसमें सिर्फ उन्हीं को छापो, जो आपके प्रशंसक बन सकते हैं यानी पत्रिका का बाय रचना को बनावा दना नही रचनाकार की 'इमज' गढ़ना ही है।

(५) जो शली या मन स्थिति जोरा का ध्यान आकर्षित कर, उसकी क्लृप्त गुरु कर दो।

(६) खिलाफ उन्हीं के लिखा जा जावन में हानि नहीं पहुँचा सकते। अधिकारी आनाचक धनी सठ, प्रभावशाली मन्त्री, अपनी सस्था के चौधरी आदि की चापबुनो करो, एका व मे गालियाँ देकर कोटा पूरा कर लो।

(७) सिर्फ ऐंग्लो-अमरीकी लेखकों से प्रेरणा लो, समाजवादी देशों से प्रेरित होने में सम्पत्ति, प्रतिष्ठा आदि को खतरा है। इसलिए वहाँ की प्रगतिशीलता मर गई, प्रगतिवाद को जला दिया गया।

(८) श्रांति सिर्फ सकम्पतर पर धरा ताकि भोग निर्वाण हो या फिर शरीर बाप माँ को कोसो।

इसतिर इधर बचारी पीढा 'नहा अनिचारी' पीढी है जो अस्वाकार पर पन रही है लेकिन इन अस्वाकार में मान्निचनना नहीं है जनता का भ्रान्त करने का व्यापक यद्यप्य है। 'अराजनिक' हात जाने का यहा कारण है कि अराजनिक हानि में सुग है मुविषा है और मुर्गा शासन शीर समाज में प्रतिष्ठा का कारण ना। बुडुया

यह आशोश वस्तुगत, नहीं है, व्यक्तिगत है। चोट जड़ पर नहीं होती, पीठ पर हलकी घोल सगती है।

उपाय क्या है ? उपाय तो यह है कि सामाजिक तथा राजनतिक चेतना जगे वग सपर्य तीव्र हो।

छायावाद, प्रगतिवाद, प्रयागवाद भी 'युयुसा' क देश (बंगाल) स ही गुरू या फिर इधर आया। अब 'युयुसा' और 'वाम' जम पत्रों को देखकर सम्भव है, यहाँ भी कुछ जगे। कुछ तो जगे हुए हैं, वे कभी सोते नहीं हैं, और जो अघिक्तर सोते हैं, मुख स, वे कभी जगते नहीं हैं, इसलिए अपनी टक्करी तो आपकी तरफ (बल्कत्ता के प्राक्वारी लेखन) हा लगी हैं, यही क्या काम है कि इधर काफा लखव आपकी तरफ दख रहे हैं। बँकटा को परों से छुडा रहे है।



प्रतिबद्धता बनाम अप्रतिबद्धता

प्रतिबद्धता की धारणा तभी विवादास्पद बनती है जब परिवर्तनशील और प्रतिगामी शक्तियाँ के सघन म गर्भों आने लगती हैं। सांख्यिक समाज (कबालों, प्रारम्भिक कृषि-समाज आदि) में व्यक्ति अप्रतिबद्ध हो सकता है यह कल्पना करना भी कठिन है।

इस देश के लम्बे सामन्ती समाज में भी प्रतिबद्धता का प्रश्न नहीं उत्पन्न हुआ। काव्य का हेतु 'मानव कथना (गाय इत्यादिव्यमागत) स्वीकार किया गया, क्योंकि सामन्ती समाज में व्यक्ति जाति गोत्र वगैरे, परिवार, ग्राम आदि घेरा में बँधा रहता है अतः वह पूर्ण व्यक्तिवाणी नहीं हो पाता।

इस तरह अप्रतिबद्धता की धारणा व्यक्ति की स्वच्छन्दता की धारणा है, जो औद्योगिक पूँजीवादी समाज-व्यवस्था में पनपी है—इस व्यवस्था में 'मानवीय सम्बन्ध' पने के रिस्ता' में बदलन आगत है। एक नये दूर्वा वगैरे का जन्म होता है जो राजाओं की तरह सुम्बि के कारण नष्ट प्रदग्गन और सभ्रह के लिये कला और साहित्य की आरंभ रखता है उसे बित्री की वस्तु बनाता है।

दूर्वा वगैरे की इसी कुसित रचि के कारण कलाकार अलगाव' महसूस करता है जो दार्शनिक नहीं परिस्थिति जय होता है। फ्रांस में गौतिए न इसी कारण कला कला के लिए—यह नारा लगाया था क्योंकि दूर्वा वगैरे दोहरा जीवन जीता है। वह एकांत में अननिक और समूह में नतिकता का दावा करता है। इसलिए इस द्वय पर चोट करने के लिए गौतिए न कहा था कि किसी नगी औरत को देखने के लिए वह फ्रांस की नागरिकता को छोड़ सकता है। इस तरह 'स्थापित' व्यवस्था के मूल्यों के लिए सजक और चितक 'नहीं घोषित करते रहते हैं।

अप्रतिबद्धता का दूसरा रूप 'शीत युद्ध' के काल में उदित हुआ है। दो निविद अपनी-अपनी 'आइडियालाजी' के अनुसार सजन और चिंतन का राजनतिक हितों के लिये प्रयोग करना चाहते हैं। उन पर आत्म शिल्पी

सृजक और चिंतक अपने को अप्रतिबद्ध घोषित करने लगते हैं ताकि उनकी स्वतन्त्रता सुरक्षित रहे। इस अप्रतिबद्धता के भी अनेक रूप हैं।

हिंदी में प्रगतिवाद में 'पक्षधरता' की धारणा प्रस्तुत की थी। सामाजिक चेतना की जगाने और उसे 'शान्तिकारी चेतना' में बदलने के साम्यवादी नृजनों का आह्वान किया था। विष्णु अधिक 'बसाव' और इस देश के श्रमिक कृषक वर्गों के सगठनों की अनेक असंगतियों और अप्रगणतों के कारण साहित्य में बग चेतनात्मक पक्षधरता का इच्छित विकास नहीं हो सका।

इस उग्र पक्षधरता का विरोध में ही उग्र-व्यक्तिवाद अथवा अप्रतिबद्धता की धारणा, प्रचारित हुई थी, जिसके लिए अमरीका से प्रेरणा और विचार मिलते थे। सांस्कृतिक स्वतन्त्रता (कल्चरल फ्रीडम) जैसे आन्दोलन मुख्यतः साम्यवादी समाजवादी धारणाओं के अवरोध के लिए ही चलते थे। अनेक जो इस आन्दोलन में एकाग्र सन्तुष्ट रहें और शायद अब भी हैं।

अप्रतिबद्धता का आन्दोलन जहाँ लड़ाई की स्वच्छन्दता के लिए सघष करता है वहाँ वह आजादी की धारणा को 'जाव यवता की पहचान से अलग करके देखाता है। मिसाल के लिए, अमरीका का अपने आर्थिक प्रभाव की आजादी चाहिए ता एशिया, अफ्रीका और लातिन अमरीका के देशों को इस आर्थिक साम्राज्यवाद और उसके साथ आने वाली 'वर्णिक सत्त्वृति' के विरोध की आजादी चाहिए। किन्तु 'कल्चरल फ्रीडम' के धन के विचारक इस तरह सोचने से घबराते हैं।

चीन, यूवा, अरब देशों बर्मा और अब वियतनाम के सघष 'अप्रतिबद्ध होकर नहीं लड़े जा सकते थे। इन देशों का साहित्यकार और चिंतक आम आदमी की हाररत का अनदेखा नहीं कर सकता। अशय और कार्टा के विचार एक में नहीं हो सकते क्योंकि अनेक पूँजीपतियों द्वारा दी गयी सुविधाओं को भोग कर, 'मानवात्मा की मनाघटानिक आवश्यकताओं, पर सुख से इस तरह सोच सकते हैं जैसे वह निरपेक्ष हो। हिन्दी की बड़ी बड़ी व्यावसायिक पत्रिकाएँ (धर्मयुग सारिका आदि) और पत्र (विडला, साहू जन, डालमिया आदि के), चाहे वे दैनिक हों या साप्ताहिक पक्षधर चिंतक,कारी चेतना के विकास के लिए बुद्धि नहीं कर सकते क्योंकि अतिम व्याख्या में ये पत्र पूँजीवाद को जमाय रखने के लिए हैं, उखाड़ने के लिए नहीं। इसीलिए इनके सम्पादक 'बड़े होने पर जनता का दृष्टि सजल्दा ही सड़े' साबित होते हैं।

ये बड़े व्यावसायिक पत्र यद्यपि धन और प्रभाव के भूते मध्य वर्ग के लेखकों को रखकर धनान में निर्णायक भूमिका अदा कर रहे हैं और

तबली की विरोधी 'सत्यान' इनके साथी और सहयोगी हान हैं क्योंकि उन्हें भी प्रसिद्धि चाहिए। इसलिए व्यावसायिक पत्रों का बहिष्कार सम्भव नहीं रहा हो पाता है।

लेकिन परिवेग की दुगति का दबाव इस पद्यत्रय का पर्दाफास कर देता है। इसलिए 'अप्रतिबद्धता' को दूज्बा घारणा मानकर पुन प्रतिबद्ध साहित्य की ओर ध्यान जाना है। पिछले दशक में 'अप्रतिबद्धता' का बोलवाला रहा। सन् ६० के बाद पुन प्रतिबद्धता की ध्याम बढ़ती जा रही है।

सन् ६० के बाद लघु-पत्रिकाओं और आन्दोलनों के नाम ही इस प्रतिबद्धता का साबित करते हैं— निष्ठा वानायन (राजस्थान) भूषी पीता (बंगाल), विद्रोही पाठा (इलाहाबाद) 'दिगम्बर पीपी' (आन्ध्र), आर अब श्मशानी पीठी।

श्मशानी पीठी 'विभक्ति' (नलकत्ता) नामक पत्रिका के लक्षको न गुरु की है। गत दो फरवरी को नीमतल्ला श्मशान घाट पर एक मुर्दे की अघ्य क्षता में कवि गोष्ठी की गयी—

' भारतीय युवा पीठी के लिये इस तरह के विद्रोह की आवश्यकता है जहाँ से गरीब या जिनगी का अघवता की गुरुआत हो। चार्निक और द्विपी पीठी पलायनवादी है क्योंकि वह यथाय वी भलन (ममाज-व्यवस्था में पूण परिवर्तन) में नितान्त असमथ है। हर तरह के दूज्बा इस नय रचनात्मक बोध से भयभीत हैं।'

यह स्वर पिछले दशक की मामूमियत और सौन्दयवादिता से भिन्न है। आज हर लघु पत्रिका में रूसो वास्तेयर गेली और म यकीवस्की के प्रेत जग रहे हैं।

प्राम ने फिर साबित कर दिया है कि वामपथी प्रतिबद्धता क्या कर सकती है। ज्यां पाल सायन छात्रों के सम्मुख क्या कहा, यह ता अभी नहीं पढ़ने को मिला, लेकिन अस्तित्ववाद जिसे कुछ अपद्ध और बुद्ध प्रतिगामी लेखको ने बडे ही भरियत रूप में पण किया है कितना बातिकारी हो सकता है यह सात्र और कामू के लेखन और कम में साबित होता है।

प्रतिष्ठानों द्वारा लेखना और विचारका को नयी प्रतिष्ठा और पद मिल है—उनसे एक अभिजात लेखक या अमार लेखक का भ्रम उत्पन्न हुआ है। इस का म साहित्य की तबदीली पसन्द भूमिका का नकारा जाता

है और सिर्फ गतिहीन सौंदर्य, कमहीन चरित्रचित्रण जयवा दशकाल निरपक्ष सर्वातांती सृजन को ही महत्व मिलता है। ऐसे वातावरण में आत्मशिल्पी सर्जक 'आत्मा की सम्भावनाओं पर ध्यान नहीं देते, वे सिर्फ चेतना को दुहताओ तथा दुर्गतियों को रूपायित करते हैं। इससे पाठक एक ऐसी मिथ में विहार करने लगता है जिसमें वास्तविक जीवन अमृत, निरर्थक और निमूल्य प्रतीत होता है। यह अन्वेष के 'नव रहस्यवाद' में, 'नदी के द्वीप' में भारती के शायी रोमांस में और इन्हीं के चले चपाटों के लेखन में मिलता है।

यह याद रखना चाहिए कि पिछले दशक की नयी कविता में हमारे देश की असंगतियाँ और अंधता ही प्रनिधित्वित हुई हैं—उनके विरुद्ध सघन कमजोर हुआ है। कविता में गमसर, मुक्तिवाध जैसे प्रगतिवादी कवि अवश्य अपने अतद्ध 'द्वीप' साथ-साथ 'यापक' विनाहक प्रति जागरूक रहे हैं। इस विद्रोह चेतना ने ही नयी कविता का सर्वश्रेष्ठ कवि मुस्तबोध को बनाया, न कि जनय को। नयी कहानी में कमलेश्वर राजेन्द्र यादव रावेण बगरहन अधिक यथाथवाध का परिचय दिया है लेकिन यह भी अपने बूर्जा घिराव और दबाव से बच नहीं सके।

इस दबाव का एक दिलचस्प सूत्र यह है कि 'अस्वीकृति', 'अजनवा', 'वरण' जसी गतिबोधन धारणाएँ हिन्दी में खुल्लम का रहने के लिए प्रयुक्त की जाती रही हैं। काम का 'अजनवा' (जाउट साउंडर) बूर्जा समाज में भयकर लेकिन गहरी और गीतल घणा करता है। द फाल में कामू एक सफ़ेद आधुनिक व्यक्ति का आत्मविलक्षण प्रस्तुत करता है। अपनी कमजोरियों के प्रति यह निम्नता 'सत्य के प्रति प्रतिरोध' लेखक में ही होती है—'जिसी सत्य' के नाम पर अपने का जमाने वाले लम्बे समय दियाते हैं और अधिकतर लेखक इस नतिक साहस से रहित हैं।

देश के समाज बनते जाते में एक यह भी कारण है। मुर्त अग्रनिर्गट होता है, लेकिन 'नव साधना' से 'शव' भी जग जाता है। अगुरगा और पूँजीवादी मूल्यों का विचार भारतीय लेखक इस 'नव साधना' से डरता है लेकिन अग्र न्ययतर पीढ़ी सन ६० के बाद आजाग और स्वल्प अम्बीति को वाणी दे रही है। गर जानियारा के नीचे में जमीन निम्न रही है।

आधुनिकता के विषय में

“आधुनिकता” एक दृष्टि है एक प्रक्रिया है इसलिये इस एक निश्चित धारणा में वाचने की कोशिशें व्यर्थ साबित हुई हैं। यह प्रक्रिया, देग काल के अनुसार विविध रूपों में दिखाई पड़ती है इसमें कठिनाई और बढ़ जाती है। विकास के सोपान भिन्न होने से, एक दश में जो आधुनिक माना जाता है उसे दूसरे देश में गतानुगतिक मान लिया जाता है।

देश और काल के अतिरिक्त, विभिन्न ज्ञान क्षेत्र इस आधुनिकता की विविध परिभाषाएँ प्रस्तुत करते हैं। उदाहरण के लिये कुछ अर्थशास्त्री समाजशास्त्री आधुनिकता का एक ही भेदक लक्षण मानते हैं—“टक्नालाजी या तंत्र कौशल। प्राचीन युग को आधुनिक युग से तंत्र कौशल के आधार पर अलग किया जा सकता है इसमें सन्देह नहीं लेकिन साहित्य और कला के क्षेत्र में केवल तंत्र कौशल तक ही आधुनिकता को सामिल नहीं किया जा सकता। कारण यह है कि रचना मात्र तंत्र कौशल नहीं होती उसमें “तत्त्व (विचार भाव, संवेदना) का निर्णायक महत्त्व होता है। मसलन् स्फटिक में प्रकृति का मात्र तंत्र कौशल नहीं है। स्फटिक भौतिक तत्वों की ही एक विशेष संगति का नाम है। इसी तरह काय और कलाओं में सिर्फ कारीगरी नहीं हाती लेखक या स्रष्टा का विश्वबोध, भाव और संवेदन का भी मूलमूल महत्त्व होता है।

प्रा० राजकृष्ण^१ का कथन है कि साहित्यिक कृतियों या अन्य कला कृतियों या अन्य कलाकृतियों के विषय में आधुनिकता के आधार पर निर्णय नहीं हो सकता क्योंकि तंत्र कौशल की दृष्टि से बहुत विकसित युगों में “सहृदय” लोग प्राचीन कला को पसन्द कर सकते हैं और उनमें अपने मानसिक समस्याओं का समाधान भी खोज सकते हैं। इसलिये सज्जन के दो

१ परम्परा और आधुनिकता’ पर अनुसंधान परिपद, हिंदी विभाग, राजस्थान विश्वविद्यालय द्वारा आयोजित परिमवाद में प्रा० राजकृष्ण का विषय प्रवक्तृ भाषण। (१९६८)

मे, "रचि" के ऊपर आधुनिकता को छोड़ देना चाहिए। बीसवीं शताब्दी का कोई आधुनिक व्यक्ति गायिक स्थापत्य को पसंद कर सकता है, कोई 'शास्त्रीय संगीत' को अधिक् 'गुद्ध' और अमूर्त मान सकता है कोई विगत रचनाओं का पूण तिरस्कार कर, सिर्फ सामयिक कला को ही आधुनिक कह सकता है ता कोई महाभारत और रामायण, इलियड और ओडिसी, युद्ध और गाति तथा हैमलिट से मानसिक सुराक पा सकता है। तत्र कौशल की तरह इसान जल्दी जल्दी नहा बदलता अतएव प्रो० राजकृष्ण के मतानुसार, कला और सजन के क्षेत्र को "रचि" के तत्र पर छोड़ देना चाहिए क्योंकि तत्र कौशल के सिवा, आधुनिकता के अय भेदक लक्षणों को गिनाते ही, उनका खंडन ही जाता है।

लेकिन यदि "तत्व" को ध्यान में रखकर—“आधुनिकता” पर विचार करें तो पश्चिमी देशों में यानी पूजावादी देशों में "मनुष्य" के विषय में एक अभूतपूर्व धारणा का विकास हुआ है।—मसनन एथोनी क्रोनिन का विचार है कि आधुनिकता का परम्परागत सजन से मुख्य अंतर इस प्रकार है —

“आधुनिक सजन में जीवन की धुनावट का यथावत् अंकन होता है जसाकि 'पूलिसिज' (जेम्स ज्वायस) में हुआ है। मानव स्वभाव सकुल (काम्प्लक्स) है प्राचीन और मध्यकालीन लेखक उसे 'सरल' समझते थे। बहुत से समसामयिक स्रष्टा भी मानव स्वभाव की गूढ़ता को नहीं समझते थे। भद्रता की धुन में आदमी की नीचता कमोनापन गंदगी और अविश्वसनीयता को छुपाकर लिखते हैं। इसके विपरीत प्रारम्भिक "आधुनिक" लेखक जेम्स ज्वायस और धोदलेयर वगैरह ने आदमी को—भ्रमों (आदर्शों मूल्यों स्वप्नों) के नीचे छिपे असली रूप को चित्रित करने का प्रयत्न किया है। उन्होंने "काव्यभावों (Poetic emotions) के स्थान पर अर्थात् प्राचीन काव्यों में चित्रित सामाजिक रति हास विस्मय ग्लानि आदि काव्यभावों के स्थान पर, असली भावों और मशाआ का, स्वार्थों और छुद्रताओं का वर्णन किया है और इनके वर्णन में,—'तत्र कौशल' से काम लिया है। इस प्रकार तत्व की दृष्टि से आधुनिकता का प्रथम चरण 'भ्रमों का ध्वंस' और सकुल मानव स्वभाव का चित्रण है।”

मनुष्य के मन की सच्ची तस्वीर पेश करने में, 'सपाट-वयानी' काम नहीं दे सकती यानी "सपाट-वयानी" का अर्थ है कि लेखक में 'अभिज्ञान' की

गहराई^२ और "ईमानदारी" का अभाव है। ईमानदारी का मतलब है विरचनाकार "आदमा के मूल स्वरूप से परिचित होकर भी कभी-कभी, किसी बाह्य उद्देश्य से, उसे "भद्र" या "महान" या "उदात्त" रूप म चित्रित करना चाहता है—अतः सच्चाई के साथ समझौता न करके सत्य को नग्न रूप में—अंकित करना ही आधुनिकता है।

आधुनिकता की इस "पश्चिमी-परिभाषा म—परम्परागत "उदात्त", 'मव्य', 'महान', 'आत्मशब्दा', 'त्यागी', 'वीर' और— भद्र नायक का दूसरा ध्रुव प्रस्तुत किया गया है। परम्परा से आधुनिकता का विकास इन ध्रुवों में समझा जा सकता है —

परम्परा :

आधुनिकता

१ आत्मवादी	१ यथाथ प्रिय
२ निश्चय	२ अनिश्चय
३ भद्रता शैलीनता	३ अभद्रता अशैलीनता
४ गाति	४ क्षोभ अशाति
५ पारलौकिकता	५ इहलौकिकता
६ मर्यादा	६ स्वच्छन्दता
७ सामाजिकता	७ व्यक्तिवाद तथा "असौगल होना
८ विश्वास	८ विश्वास का संकट—अविश्वास
९ नैतिकता	९ अनैतिकता (अमारल) तथा नैतिकता विरोध
१० मानव सम्बन्धो मे स्थिरता	१० सम्बन्धो का संकट, मानव सम्बन्धो के विरुद्ध विद्रोह
११ सज्जन का उद्देश्य— मनारजन और उच्चतर मानव मूल्य, प्रजाण की राज	११ सज्जन द्वारा स्वयं प्रकाशन तथा मनुष्य का धर्मभंग, छाया या अधकार की पहचान
१२ तत्र कौशल या भाषा शैली में प्रयोगों का अभाव	१२ नूतन प्रयोग, बर्णानक औद्योगिक और नागरिक विम्बविधान

इस श्रुति को और बढ़ाया जा गया है । रिति आधुनिक गण्टा की मान्यता, रिति और गरमा को समझा कर निग इतना काफी है । इस श्रुति में एक ही श्रुति का स्वीकारण आवश्यक है । "आधुनिक" लेखक "परम्परा" को एक 'रिति' माना गया है और की तरह मानता है कि यह कुछ एक परम्परा है । तब ही म जीवन रूप में भी निर्माई करते हैं । मतान्त सभी रिति में, जगता का एक बड़ा भाग अब भी दबी-सतियों घम घम आचार रिति रियात्रा में विभागत करता है । इस भी 'आधुनिक' एक 'रिति' का रूप में ही दगता है और पुरानी पुरान-कथाआ पात्रों और गथाआ का प्रयोग भी कर सकता है । लेकिन आधुनिक उनका प्रयोग किसी 'अत्याज' जगता का रिति या रिति भी— 'मूल्य-व्यवस्था' को स्वीकारने का निग लेगा ही करता यत्कि उगु त— आधुनिक 'मान्यता' उत्पन्न करने का लिये करता है । कामू त 'मिमीषित' जेम्स ज्वायम ने "मूल्यम घमवीर भारती त महाभारत की कथा (अपायुग), कुअर नारायण ने गणितता (आरम जयी) और राजरामन घोषरी ने 'मुक्ति प्रसंग' में सानिक दबी के रियरी और प्रतीको का प्रयोग रिया है । इस तरह "आधुनिक" लेखक परम्परा को सामया का अगत प्रयोजन के लिये प्रयोग करता है परन्तु यह टुगर ध्रुव पर बढकर उगा करता है ।

दूगरा रिति है काध्यभावा की जगह—सकुतभावो का अगत । आधु रिति मनोविधान न मानव मन की जटिलताआ का एक विवट रूप प्रस्तुत रिया है अतएव घातमीति, तुलसी और हरिओध के भावुकतावादी विवरण, कालिदास माघ और श्री हृष क रसात्मक चित्रण, रस भ्रम पर आधारित प्रतीत होने हैं कि मानव भाव सरल और सीधे होते हैं । जबकि "आधुनिक" तथ्य यह है कि भाव स्थायी और सचारी की कौटियों में न बँटकर एक टुगरे की काटते चरते हैं । पुराने जीवन और समाज में भावों की सरलता रहती है लेकिन सकुल समाजो में मानव सम्बन्धों की अस्थिरता और डड के कारण, अनेक विचारधाराओ और विधान के कारण भाव सीधी रसाओ में नहीं चलते । वे परस्पर बाधक बाध्य" रूप धारण करते हैं अत रस सिद्धात" के मूल आधार, भावो के साध्य साधक सम्बन्ध, का सडन हा जाता है । प्राचीन साहित्य में, विशेषकर भारतीय साहित्य में, एक "स्थायीभाव" (रति, हाम, विमय आदि) को अनेक सचारियों द्वारा पुष्ट रिया जाता था । स्थायी भाव 'साध्य' माना जाता था, यभिचारी 'साधक' लेकिन यह सरलीकृत धारण जब सडित हो चुकी है कयोकि कोई भी सचेत और आधुनिक

व्यक्ति आत्मनिरीक्षण की विधि से भी देख सकता है कि परिस्थिति की जटिलता का कारण, भाव, एक दूसरे के प्रति वायव्य प्राथम्य विधि अपना लेते हैं। आधुनिक कला की अस्पष्टता या सकुलता का यह एक बहुत बड़ा कारण है और इसीलिये 'रस सिद्धांत' की सरलीकृत व्याख्या के आधार पर इसे नहीं समझा जा सकता। कभी कभी तो 'भाव का पता ही नहीं चलता सिर्फ सपनों, मानसिक भ्रमों, मुक्त सहचार, अवचेतन के तबहीन इन्द्रजालों और सनको का ही चित्रण होता है। इस स्थिति में "भाव को ही काव्यसवस्व मानने वाले शास्त्रीय सिद्धांत 'दयनीय' लगने लगते हैं।

पश्चिमी देशों और उनसे प्रभावित अन्य देशों की आधुनिक कला और साहित्य में सामयिक संकट और संकटित' की गहरी छानबीन की गई है। इसीलिये 'वातायन' में आधुनिकता और समसामयिकता" शीघ्र निबंध में मैंने, "सन्नतिबोध" को आधुनिकता का भेदकलक्षण स्वीकार किया था। आधुनिक मूल्य में आज के जागरूक इंसान की घबराहट उलभन, अलगाव, अप्रतिबद्धता अनिश्चय अनास्था और दृढ़ता की कलात्मक" तस्वीर खींची गई है। जैसे मनुष्य अपनी सारी विचारगत और सांस्कृतिक जड़े काटकर, घटनाओं को सवथा अपरिभाष्य समझकर और किसी भी तरह के "शुभ-परिवर्तन" के भ्रम को छोड़कर सिर्फ अपनी सनक' में जी रहा हो। सज्जन के भ्रम का वह फिर भी नहीं छोड़ सका है। वह मूक्त-अमूक्त विधियाँ अपनाकर इस गता-दो के खतरा और आशंकाओं को व्यक्त करने लगे हैं उन्हें दूर करने का भार दूसरों पर छोड़कर आत्मलीन हो गया है। 'भ्रमों का विषय करते और इंसान के अधकार पक्ष पर ही ध्यान केन्द्रित करते हुए वह एक विराट् शून्य' का गवाह बनकर जी रहा है। सशय और अनिश्चय उसके साथी हैं और उग्र प्रतिज्ञियाँ उसका अस्त्र। चिन्तन खीझ और लताड़ के अलावा वह क्या करे यह वह स्वयं नहीं समझ पाता क्योंकि प्रगति की जिन वृत्तान्तिक और सामाजिक गतियाँ (जनतंत्र तथा समाजवाद) की उसने हिमायत की थी वह हटा अब मानवता की बडियाँ में परिवर्तित हो गई हैं। एक विराट् सन्नतौण्ड का एक पुजा बनकर वह 'मुक्ति का कोई उपाय नहीं देख पाता अब केवल सवत्नगाल व्यक्ति कभी तो कामू की तरह 'निरंतर विद्रोह' (प्रति' महा क्योंकि वाति या रिवोल्यूशन फिर एक व्यवस्था या प्रतिष्ठान में आदमी को बाँध देता है) की बात करता है और कभी, सालवत्तो का तरह आस्थाओं का भ्रम का पुनः पालने की ओर मुक्तता है। कुछ का सैक्स के अलावा अन्य दिगी काय में शमणिकता' का अनुभव नहीं होता।

अतीन्द्रिय स्तरो के भ्रमों को तिलाजलि देकर, वह सिर्फ इन्द्रियों के 'भ्रमों' को ही विश्वसनीय पाता है। "सम्भृति" और 'मल्य', 'राजनीति' और "प्रगति" "मानवता" और "राष्ट्रीयता" जैसे शब्दों के पीछे वह कुछ स्वार्थी और मख नताओं का छल बपट पाता है और तृतीय विश्वयुद्ध के लिए वह 'विचारधारा' और उनके 'प्रचारकों' को दोषी ठहराता है।

परिवेष "असंगत" होने पर, तीसरे अहसास वाला व्यक्ति, 'आत्म केन्द्रित' ही हो सकता है और साधकता को खोज से, वह अपने प्रस 'प्रयोग' करने लगता है। 'सतरनाक डग से जियो' 'समाजगत' नहीं 'जीवनगत' दृष्टि अपनाओ "अपने लिए खुद मकट खड़ा करा और फिर उस हालत में आत्म साक्षात्कार करो, विद्वक द्वारा परिवेष नहीं बदल सकता तो घुणा द्वारा उसका सम्पूर्ण निषेध करो "बसिठ बनकर नहीं, दुर्वासा बनकर संसृ की जगह अपशब्दों का प्रयोग करो"—इस प्रकार के विचार "आधुनिक" व्यक्ति का अतिरिक्त भवदनशीलता और उसके नीचे छिपी "मानव के लिए चिन्ता" की गवाही देते हैं।

इसे साबित करने की जरूरत नहीं है कि पिछले दशक में इस "आधुनिकता" का भारतीय भाषाओं पर ही नहीं बल्कि विश्व की अनेक भाषाओं के साहित्य और कला पर प्रभाव है—दूसरे शब्दों में यह 'अंतर्राष्ट्रीय प्रवृत्ति' है। क्योंकि 'आधुनिक' किसी ज्ञान, स्थान, अचल धर्म या सम्प्रदाय को "सम्बद्ध" नहीं होना चाहना अतः वह अपनी सवेदना और अतदृष्टि के अतिरिक्त किसी मूल्य व्यवस्था का, किसी आग्रह और अनुरोध को स्वीकार नहीं करता।

"सम्पूर्ण अस्वीकृति" ही इस आधुनिकता की सवघ्यापी पहचान है।

'अज्ञान' और अस्वीकृति की मात्रा और स्वरूप के अनुसार ही ही 'विरोध' का उदय होता है। यह 'विरोध' किसी स्पष्ट जीवनदर्शन या 'समाजदर्शन' पर आधारित नहीं है। यह विरोध वस्तुतः आगतियों की ओर ध्यान आकषण के लिए है या 'आत्मप्रतिष्ठा' के लिए है। कभी य दोनों तत्त्व एक साथ ही मिले जुटे रहते हैं। विरोध का कोई समान आधार न रहने से, विरोध विद्रोही कलाकार प्रायः सनकीपन में डूब जाते हैं। यह क्यों और 'किसलिए' प्रायः जैसे प्रश्नों अथवा काननिक की तरह कारण-कारण विधि पर साक्षर वालों से भी घणा करन लगते हैं। इस तरह विरोध और विद्रोह एक 'मानसिक रोगता' की ओर बढ़ने लगता है और यह स्थिति पागलपन, आत्महत्या, बर्तन, व्यभिचार आत्महत्या, परपीडन, पशुपन, प्रत्या

दम्भ और दा ये परिणित होती है। कलाकार जीवन में या समाज में नहीं आत्ममथन या 'ब्रूडिंग' में जीने लगता है और इस स्थिति में पदाथ प्रकृति और मनुष्य जिम तरह प्रतीत होते हैं उसी तरह वह उन्हें चित्रित करता है। किसी भी प्रकार के बौद्धिक अनुशासन या भाव प्रेम से उसे चिढ़ हा जाती है।

आधुनिक सजन की असामान्यता, असाधारणीकरण, उसकी 'नीरसता' और उच्छलनता का कारण यहा है। परिचित 'और 'सामान्य' मयाथ से कटकर मादक द्रव्या व सवन से, 'नवीन मयाथ' की म्जोज का कारण भी यही है।

आधुनिक सजन की 'पूनता' बताते हुए एथीनी श्रोनिन ने भी यह स्वीकार किया है कि आधुनिक रचना जगत में 'सम वय सूत्रों' का अभाव है। आधुनिक सृजन, स्वच - तावानी सृजन की तरह कोई भावात्मक या दार्शनिक समवय प्रस्तुत नहीं कर सका।^१

'सन्नान्ति' (केयोस या नाइसिस) को प्रतिबिम्बित या ध्वानित करने वाले "आधुनिक आन्दोलन को प्रा० राजकृष्ण की तरह मान तन कौशल व जाघार पर प्राचीन से अलग नहीं किया जा सकता, यह स्पष्ट है। प्राचीन और आधुनिक सजन के बोध और अनुभव में भी विपरीतता है।

पूजावादी देशों के दार्शनिक और साहित्यचिन्तक इस आधुनिक अलगाव अस्वीकृति और 'केयोस को शाश्वत मानने लगते हैं यानी वे उसे मानव जीवन का अनिवार्य दगा^२ मानते हैं। ईसाई मत जिस तरह 'आत्मि पाप' की धारणा को और टि दूमत जिस तरह मानव भाग्य या नियति के विचार को अपरिहाय जीवन दगा मानता है उसी तरह आधुनिक अलगाव या अजनबीपन को अस्थायी नहीं, स्थयी जीवन स्थिति माना जाना लगा है। लेकिन अलगाव और 'केयोस' स्थायी दगाएँ नहीं हैं, वे मनुष्य के ऐतिहासिक विकास में अस्थायी सोपान मात्र हैं।

आत्मगत दृष्टि से 'अलगाव' भले ही अपरिहाय स्थिति लगे लेकिन वस्तुगत दृष्टि से वह वास्तविक जीवन विधि का हा प्रतिबिम्ब है। मानव समाजों में 'अलगाव' का मूलभूत कारण व्यक्तिगत सम्पत्ति और पूजा है जो आदमी को बीजा में बदल देती है और कुछ थोड़े से लोगों के हाथों

१ It has no emotional no philosophical synthesis as did the Romantic movement वही पृष्ठ २२

२ Human condition

मे पूजा और अधिकार केन्द्रित हो जाते हैं। राज्य, नौकरगाह और कुचरपति और उनके अस्तित्व की रक्षा के लिए बौद्धिक समर्थन देने वाले 'प्रबुद्ध' लोग, इस विराट सोपान और आधुनिक दास प्रथा' का चला रहे हैं। इस तरह के समाज में चीजों तथा पत्नी के लिए भयंकर प्रतियोगिता होती है। फलतः श्रमिक अपने 'श्रम' को, विद्वान अपनी विद्वत्ता को बलाकार अपना 'वृत्ति' और प्रतिभा को तथा वणिक् अपने उत्पादन को बेचने के लिए विवश होते हैं और बेचने के लिए 'आत्मविज्ञापन' अनिवार्य हो जाता है गुटबारी उखाड़ पछाड़ बगरहूँ सब व्याधियाँ बाजार जीवन विधि सही उत्पन्न होती हैं।

प्रतियोगिता और मुनाफ पर आधारित उत्पादन और विवरण अव्यवस्थित और अनियोजित रहता है—उत्पादन विधि में निहित यह "केपीस ही, सज्जन में प्रतिबिम्बित और अंकित होता है और जब तक व्यक्तिगत स्वामित्व से रहित और सहयोग पर आधारित उत्पादन और वितरण विधि को नहीं अपनाया जाता तब तक अलगाव और कपीस संप्राप्त और सभ्य "गाइयत" प्रतीत करते रहेंगे। अतएव पूर्ण आधुनिक साहित्य और सज्जन बहो हो सकता है, जो इस मूल कारण के प्रति पाठक को सचेत करे। अच्छा कृतिदार मात्र फोटोग्राफर या प्रतिबिम्बक रूप में नहीं होता वह यदि "परिभू स्वयम्भू" है तो उसे अपनी मर्ति को 'साथव' बनाना होगा— 'आत्मजयी' 'आत्महत्या के विरुद्ध' अंधेरे में' जैसे कोशिश इसी दिशा की ओर सचेत कर रही है—

अब अभिव्यक्ति के मार गतर उठान ही होंगे

तोड़ने हाथ ही मट और गढ़ मव

पहुचना होगा दुगम पहाड़ों के उस पार

सब वही देखने मिलगी बाहे जिनमें कि प्रतिपल काँपता रहता

अरुण कमल एव

ल आने उमकी घंमना ही होगा, भील के हिम गत जल में ।

(मुक्तिबोध)

यदि 'आधुनिकता' एक प्रक्रिया है तो मात्र संप्राप्ति और अस्वीकृति प्रतिबिम्बन से अब ऊब होने लगी है और विराध के स्वर की माँग बढ़ रही है अतः 'निषेध' का 'निषेध', 'गतिशील आधुनिकता' का लक्षण माना जाना चाहिए। इस गतिशील या वामपथी या प्रगतिशील आधुनिकता का केन्द्रीय तत्त्व है, 'मनुष्य में आस्था', यह विश्वास कि इस सान रूप्य कर

हालात को बेहतर बना सकता है। इस बिन्दु पर, अब मात्र निराशावादी स्वर अनाधुनिक लगने लगे हैं यानी आधुनिकता को नवीन तत्व (कॉटेज) प्रदान किया जा रहा है। पिछले दशक की 'नयी कविता' पर उक्त 'पश्चिमी आधुनिकता' का बहुत अधिक प्रभाव था, जिससे 'मुक्तिबोध' जैसे कवि ही अपना स्वतंत्र माग बना सके थे। अब साठोत्तरी सज्जन में रचनाकार आक्रोश अधिक प्रकट कर रहा है। आक्रोश भावात्मक या पाजिटिव स्वर होता है "ऊब" अभाववात्मक या निगेटिव मनोवृत्ति होती है अतः पिछले दशक को पछाड़ कर, प्रस्तुत दशक "तत्व" की दृष्टि से प्रगतिवादी दशक से हाथ मिलाने लगा है। वास्तविकता की अधिक समय तक उपक्षा हो भी नहीं सकती। लेकिन, आधुनिकता की बदलती प्रक्रिया में एक नया खतरा भी पदा हो गया है। 'अभिना की गहराई' का अभाव बढ़ रहा है अतएव कविता सपाट ययानी में बदल रही है। रघुवीर सहाय के 'आत्म हत्या के विरुद्ध' में तो वह खूब है लेकिन श्रीकांत वर्मा के 'माया दण' में, अस्तित्ववादी स्थितियाँ भी सतही रख लेकर ध्वस्त हुई हैं। 'सकुलता के विरुद्ध प्रति क्रिया में "सकुल सरलता" नहीं, वक्तव्यता आ रही है। 'आत्महत्या के विरुद्ध' में इस तरह की सकुल सरलता विरल ही है—

कितना आसान है पागल हो जाना

और भी ज़र उस पर इनाम मिलता है।

उधर 'अकवि जगदीश चतुर्वेदी 'अनिश्चय के बीच हाहाकार में जीवित हैं मैं', जसो अतिरजित पत्तियाँ लिखत हैं और अज्ञेय 'कितनी नाचों में कितनी बार' में जसे अपनी आंतरिकता के स्थान पर घोषणा का माग अपना रहे हैं। घूमिल जगुड़ी, सम्भवाची, यगरह की साठोत्तरी कविताओं में 'कथ्य का तेज' और 'कहने की होणपारी' के बावजूद, ऊपरीपन बहुत अण रता है। इस अन्त के कवियों में रणजीत वीर सक्सेना भारत रत्न भागव, विजेन्द्र बजरंग विश्‍नोई और ऋतुराज में ययाय की पहचान है लेकिन ये कवि भी 'ऊपरीपन' और कलात्मक अनुपासन के प्रति लापरवाही बरत आते हैं।

प्रश्न होगा कि सकुलता और सन्नान्तिबाध 'महाभारत' में भी है और प्रीत नाटकों में भी तब इन्हें आधुनिक क्या नहीं कहा जाता? इगका उत्तर यह है कि प्राचीन सज्जन में आधुनिक तत्वों का हाना असम्भव नहीं है। उत्पत्ति कीटि की वृत्ति सवण— विविधायायी होगी है अदया

भूत समस्याओं की कुछ भलक प्राचीनों को भी मिली थी। यही कारण है कि हम "प्राचीन की वर्तमानकालीनता" में दिलचस्पी लेते हैं। रामायण में राम प्रयत्न करने भी अपना जीवन सफल नहीं बना पाते—यह 'परम्पराओं की शक्ति' की शक्ति का सूत है। फिर भी मनुष्य सघप करता है और प्राचीन साहित्य इस प्रकार की मानवशक्तियों के कारण तथा आधुनिक सृजन का 'कंटास्ट' प्रस्तुत कर सक्ने के कारण आकर्षक लगता है। वह पूरी तरह तपित इसलिए नहीं दे पाता क्योंकि वह अपनी विशिष्ट ऐतिहासिक स्थिति का प्रतिबिम्ब है लेकिन प्रत्येक 'विशिष्ट' में 'साधकालिक' छिपा रहता है, उसी का अनुसंधान प्रत्येक युग नए सिरे से करता है और अतएव 'आधुनिक' को 'परम्परा' समृद्ध और पूर्ण बनाता है। इस प्रकार 'विरोध और स्वीकृति' के द्वन्द्व से परम्परा और आधुनिकता का द्वन्द्वार्थक सम्बन्ध प्रमाणित होता है। आधुनिकता, परम्परा का ही एक गुणात्मक परिवर्तन प्रस्तुत करती है।

आधुनिकता के विषय में अंतिम बिंदु यह है कि यदि व्यक्तिगत सम्पत्ति और प्रतियोगी उत्पादनविधि ही सार सबक का कारण है तो साम्यवादी देशों के युनिशान जैसे कवि विद्रोह क्यों बन रहे हैं? सद्योगी समाज होने पर भी वहाँ व्यक्तिगत स्वतंत्रता का अभाव होने से, कला और साहित्य क्या औपचारिक होता जा रहा है?

इसका जवाब यह है कि मानव के समूचे सघप के इतिहास में, पहली बार साम्यवादी देशों में वर्ग वर्णहीन समाज की रचना हो रही है। हजारों वर्षों से, शापण, प्रभुत्व और प्रतियोगिता का अभ्यस्त मनुष्य साम्यवादी समाज में एकदम नहीं बदल जाता। दूसरे पूँजीवादी देशों द्वारा विराव के कारण शासन और दल के सम्मुख 'सामूहिक हित' प्रधान रहता है। फिर उन्हें अनेक विकास-सोपान कम से कम समय में पार करने पड़े हैं इसलिए वहाँ भी असंगतियाँ और विसंगतियाँ हैं, लेकिन गौरतलब तथ्य यह है कि पश्चिमी देशों की तरह वहाँ 'मर्यादा' और 'संसाध' का सबक नहीं, क्रांति से उत्पन्न समस्याएँ हैं और संवदनशील कलाकार वहाँ भी शासन दल और नौकरशाही की जड़ताओं के विरुद्ध सघप कर रहे हैं। दुर्निश्चय (सिर्फ रोटी नहीं) से लेकर युक्तिशक्ती तक, वहाँ भी विरोध की एक शृंखला है जो सजन के क्षेत्र में सरकारी हस्तक्षेप के विरुद्ध लड़ती है।

लेकिन एक 'जनराज्य' और 'वर्णवन्धन' की कोई तुलना नहीं हो सकती। साम्यवादी देशों में 'आम आश' की बद्र हाती है वहाँ जाँची का

'घोत्र' नहीं माना जाता। 'ल' के एकाधिकार की जगह वहाँ की जनता अपने जैसा तानिक अधिकारों को भी ले सकेगी लेकिन पूँजीवादी जनतंत्रों में तो मुक्ति का कोई उपाय ही नजर नहीं आ रहा है, इसलिए यहाँ तो अभी गतिशील आधुनिकता के अनुकूल समाज की संरचना भी 'गुरु' नहीं हुई है। बूजर्ज शासक देश को 'मुक्त बाजार' बनाते चले जा रहे हैं।

इस देश में वामपंथी 'गतिशील' आधुनिकता का भविष्य पश्चिम की 'क्षयिष्णु' आधुनिकता की नकल के साथ सम्बद्ध नहीं है और न वह रूस-चीन की अधीन अनुकृति के साथ जुड़ा हुआ है। वह हमारी 'मौलिकता' के साथ सम्बद्ध है यानी अपने देश-काल के गभीर विश्लेषण और प्रतिबिम्बन तथा 'स्वतंत्र एवम सही' निणय लेने पर निर्भर है। लेकिन इसका आधार, 'सहयोगी समाज' की धारणा ही हो सकती है, सीढीदार (हायरार्कीकल) समाज के आधार पर आधुनिक मानवीय समाज और साहित्य की रचना नहीं हो सकती।

